Aus meiner Studienmappe

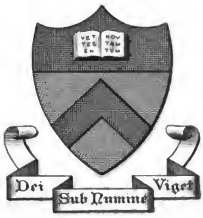
Friedrich Spielhagen

8490
.3
.313

SEP 15 1906

8490
.3
.313

Library of



Princeton University.

Aus meiner Studienmappe.

Aus meiner Studienmappe.

Beiträge

zur

litterariſchen Aeſthetik und Kritik

von

Friedrich Spielhagen.

Zweite Auflage.

Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutſche Litteratur.
1891.

Alle Rechte vorbehalten.

Meinem lieben Freunde

Karl Frenzel

zugeeignet.

(RECAP)
3490
.3
.313

83811

Vorwort.

Wer, der je in einem Maleratelier geweſen, kennt ſie nicht, die an den Wänden lehnenden, mehr oder weniger gewichtigen, nicht ſelten von dem allzu ſchweren Inhalt krumm gebogenen Mappen? Unanſehnlich, an den Kanten zerſtoßen, mit Staub bedeckt, ſcheinen ſie nur geringes künſtleriſches Gut zu bergen. Es mag das auch der Fall ſein — in den Augen anderer, nicht in denen des Beſitzers. Im Gegentheil: was ſie umſchließen, iſt ihm ein Schatz, den er eiferſüchtig hütet, von dem er ungern ein Stück weggiebt, von dem er ſich ganz nur im äußerſten Nothfalle trennt, weil er weiß, daß er ihm durch nichts erſetzt werden kann. Denn dieſe ſeine „Studien" ſind ihm nicht bloß theure Erinnerungen an Stunden, die vielleicht die glücklichſten ſeines Lebens waren, ſondern viel, viel mehr. Sie ſind ſein künſtleriſches Gedächtniß, ſein treuer Rathgeber, ſein mitleidslos aufrichtiger Kritiker. Sie ſind ihm der Helfer in der Noth der Erfindung und ebenſo der Bändiger ſeiner ausſchweifenden Phantaſie. Sie zeigen ihm die Welt, wie ſie ſeinem erſten, unbefangenen, kindhaft klaren Blick erſchien: „nichts verlindert und nichts verwitzelt, nichts verzierlicht und nichts verkritzelt".

Auch der Schriftſteller, beſonders, wenn er lange Jahre gearbeitet, führt ſeine Mappen, in denen er, wenn wir den Vergleich nicht allzu ängſtlich nehmen wollen, ſeine „Studien" aufbewahrt: die Aufzeichnungen von allem, was er, das eigene Schaffen beobachtend, die Werke der Mitſtrebenden ſtudirend, über Theorie und Technik ſeiner Kunſt erfahren und ſich zum

Verständniß gebracht zu haben meint. Diese Aufzeichnungen machen, ebensowenig wie des Künstlers oft in flüchtiger Eile hingeworfene Skizzen, den Anspruch, ein Kunstwerk zu sein, etwas in sich Abgeschlossenes, Vollendetes zu geben. Aber, weil sie gleichfalls auf eine bestimmte kraftvolle Anregung hin, unter dem ersten frischen Eindruck entstanden sind, gewähren sie ihm eben die Vortheile, welche dem Künstler seine Studien boten, und besitzen in seinen Augen den gleichen Werth.

Wie sie denn auch für andere vielleicht nicht ganz werthlos sind, welche dieselben oder ähnliche Wege wandelten, dieselben oder ähnliche Erfahrungen machten, Beobachtungen anstellten, und infolge dessen zu denselben oder ähnlichen Resultaten kamen. Kann sein: auch zu den entgegengesetzten, in welchem Falle dann die Confrontation und Vergleichung der Gegensätze wohl gar interessanter und werthvoller ist als die Harmonie der Meinungen.

Von den folgenden Aufsätzen ist keiner geschrieben, bei dem es mir nicht in erster Linie um die mögliche Erweiterung meiner eigenen Einsichten in litterarische Dinge zu thun gewesen wäre. Erst, wenn ich zu finden glaubte, daß diese oder jene Studie auch für andere nicht ohne einiges Interesse sein möchte, bin ich mit ihr an die Oeffentlichkeit getreten und habe sie in einer Revue oder einem Zeitungsfeuilleton drucken lassen. Verschiedene Stücke, wie „Litterarische Popularität", „Björnsons Bauernnovellen", „Octave Feuillet" (letzteres zum größeren Theil) wagen sich sogar jetzt zum ersten Male hinaus.

Möge ihnen und den anderen das Wagniß gut bekommen! Will sagen: möge der freundliche Leser nicht ohne einige Befriedigung in meiner „Studienmappe" blättern!

Berlin, im August 1890.

Der Verfasser.

Inhalt.

		Seite
I.	Produktion, Kritik und Publikum	1
II.	Litterariſche Popularität	47
III.	Wahrſcheinlichkeit in der Dichtung. (Ein offener Brief an Karl Frenzel.)	63
IV.	Die Première	79
V.	Edgar Poe gegen Henry Longfellow	99
VI.	Ein luſtiges Buch	181
VII.	Berthold Auerbach. (Gelegentlich der „Briefe an ſeinen Freund Jakob Auerbach“.)	199
VIII.	Björnſons Bauernnovellen	273
IX.	Octave Feuillet	281
X.	Karl Frenzel	307

I.

Produktion, Kritik und Publikum.

Wenn ich mir vorgenommen habe, in dem Folgenden über Produktion, Kritik und Publikum zu handeln, bedarf es wohl kaum der Erinnerung, daß meine Betrachtungen sich auf das Gebiet der Kunst beschränken werden, unter welcher ich ein für allemal auch das der Dichtkunst zu verstehen bitte.

Indessen soll und darf diese Beschränkung nicht so weit gehen, daß ich nicht zuvor die für die späteren Betrachtungen überaus lehrreichen Prototypen ins Auge faßte, welche jene drei Faktoren des Kunstlebens in dem naturwüchsigen gesellschaftlichen Leben haben; und nicht nur die Faktoren an und für sich, sondern auch bis zu einem hohen Grade die Verhältnisse, in welchen sie von vornherein zu einander stehen oder in welche sie nachträglich zu einander treten.

Zunächst die beiden Faktoren, welche sich sofort als die beiden Haupt- und Urfaktoren zu erkennen geben werden, von denen sich der dritte, anfangs von ihnen gebunden gehaltene — die Kritik — erst unter gewissen Bedingungen loslöst: Produktion und Publikum.

* * *

In jeder Gesellschaft, d. h. jeder Vereinigung von Menschen, die nicht zu einem bestimmten praktischen Endzweck, son-

dern nur zuſammengekommen, um ſich zu unterhalten, ſich ſelbſt zu genießen, zu objektiviren, mit einem Worte: zu ſpielen, wird es zwei mehr oder weniger deutlich hervortretende Klaſſen geben: eine Minorität der Produzirenden, eine Majorität der Konſumirenden.

Beobachte man eine Geſellſchaft von Kindern. Eines hat einen Einfall, worin er immer beſtehe: und wäre es nur in einem Purzelbaum, einer Grimaſſe; die anderen purzeln oder grimaſſiren hinterdrein, bis das anſchlägige Kind auf einen neuen Einfall, ſagen wir: ein Krähen oder einen Juchſchrei, kommt, worauf dann die anderen wieder krähen oder ſchreien. Und wer das beobachtet, wird auch wiſſen, mit welcher Andacht die glänzenden Augen der kleinen Konſumenten an dem kleinen Pfiffikus von Produzenten hangen; wie ſie von ihm ihr Heil erwarten.

Dasſelbe Bild in den Spielen der Burſchen und Mädchen. Immer iſt einer oder eine, oder ſind es ein paar, die neue Spiele erfinden, alten eine neue Seite abgewinnen, oder auch nur darauf ſehen, daß die alten regelrecht geſpielt werden, und ſo mit einem bezeichnenden Worte: die Hechte im Karpfenteich darſtellen.

Beobachte man Soldaten auf dem Marſch, im Biwak; Handwerker in der Feierſtunde; eine Land- oder Waſſerpartie — es iſt immer dasſelbe.

Dasſelbe auch in den Geſellſchaften der Exkluſiven und Höchſtgebildeten. Da iſt immer einer an der geiſtreichſten Tafelrunde — man denke an Menzels Voltaire in Sansſouci! — der noch geiſtreicher iſt als die übrigen und dem, er mag wollen oder nicht — meiſtens wird er freilich wollen — der Löwentheil an der Konverſation, an der Unterhaltung im allgemeinen Sinne des Wortes zufällt.

Und was wir hier unwillkürlich in Lebensbildern unſerer

Zeit und unſerer Kulturformen ſehen, war dasſelbe zu allen Zeiten, unter allen Kulturformen, und wird immer dasſelbe ſein: immer gab es ſolche, wird es ſolche geben, die anregen, ſolche, die ſich anregen laſſen: Vortänzer, Vorſpringer, Vorſänger, und ſolche, die hinterdrein tanzen, ſpringen, ſingen — immer dasſelbe qualitative und numeriſche Verhältniß.

Dasſelbe auch in Beziehung auf ein drittes Moment, von dem zu ſprechen wir noch keine Veranlaſſung hatten, trotzdem es von Anbeginn, und zwar hinüber und herüber, wirkſam iſt und auch in wenigſtens einſeitige Aeußerung tritt.

Dieſes Moment iſt die Kritik.

Zunächſt die Selbſtkritik des Produzirenden.

Wir können, oder wollen noch nicht ſo nennen das inſtinktive Beſtreben des Produzirenden, ſeine Leiſtung, ſie beſtehe nun, worin immer, auch beim allererſten Male, wo ſie abſolute Improviſation im eigentlichen Sinne, d. h. nicht, auch von ihm nicht, vorgeſehen, vorbedacht, ſondern vom Augenblicke, im Augenblicke geboren war, möglichſt gut zu machen. Aber die Leiſtung iſt abſolute Improviſation auch wirklich nur das erſte Mal. Bereits der zweite Fall, wo das Kind ſeine Grimaſſe, der Knabe ſeinen Sprung über den Graben u. ſ. w. produzirt, hat den erſten hinter ſich; der dritte den zweiten und erſten. Der Produzirende, der beim erſten Mal das Riſiko auf ſich nahm, daß ihm die Sache nicht gelingen würde, iſt jetzt mehr oder weniger ſicher, daß ſie ihm gelingen, ja infolge der vorhergegangenen Uebung beſſer gelingen wird als das erſte Mal. Aus dem unbewußten Improviſatoren iſt ein bewußter Virtuos geworden, aus der Leiſtung aufs Gerathewohl ein Kunſtſtück.

Gewiß noch in der Sphäre, in der wir uns bewegen, in einem höchſt primitiven, ſo zu ſagen, embryoniſchen, aber doch der genaueren Betrachtung deutlich erkennbaren Stadium, das

immer deutlicher wird, je mehr sich die wiederholte Leistung aus dem Niveau der allgemeinen Leistungsfähigkeit heraushebt, und in demselben Maße in das Selbstbewußtsein des Leistenden tritt, der seine Leistung bereits als seine individuelle Schöpfung im innersten Herzen spürt, dieselben mit dem Verstande kontrollirt, d. h. also an sich selbst Kritik: Selbstkritik übt.

Er weiß aber jetzt nicht bloß um seine Leistung; er weiß und kennt bereits noch etwas, was er bei dem ersten Male nicht wußte und kannte: nämlich die Wirkung, welche seine Leistung auf die anderen hervorbringen, den Eindruck, den dieselbe auf sein Publikum (das sind ja eben die anderen) machen wird.

Wie steht es um diese Wirkung, diesen Eindruck?

Erinnern wir uns, daß die Leistungen, von denen wir sprechen, in einem Kreise von Individuen vor sich gehen, deren jedes einzelne zu derselben Leistung qualifizirt erscheint und es in den meisten Fällen auch ist, so haben wir hinsichtlich des auf das Publikum hervorgebrachten Eindrucks zweierlei. Erstens, daß jeder aus dem Publikum für das Urtheil über ein Etwas, das er eventuell auch leisten könnte, einen Maßstab hat: nämlich sich selbst; zweitens, daß dieser Maßstab, wie er jedem zur Hand ist, auch von jedem sofort angelegt werden, d. h. der auf das Publikum hervorgebrachte Eindruck, falls die Leistung gelingt, sich sofort als Beifall — in allen Stadien von der Anerkennung bis zur Bewunderung — äußern wird, während der sich unglücklich Produzirende für die nicht minder offen heraustretenden Zeichen des Mißfallens vom lächelnden Spott bis zum gellenden Hohn nicht weiter zu sorgen braucht.

Dieser Beifall aber, dieses Mißfallen ist Kritik, Urkritik, die also vom ganzen Publikum und zwar, wie es die Situation und der Charakter der Produktion erheischt, sofort, auf der Stelle geübt wird, ohne Besinnen, ohne vorhergegangenes Ueber-

legen und Studium, genau dem ursprünglich improvisatorischen Charakter der Produktion entsprechend.

Allmählich aber und wiederum genau in demselben Maße, in welchem die Produktion infolge von Präcedenzfällen ihre Naivetät verlor und den Charakter der vorbedachten und vorgeübten Leistung annahm, wird auch die Naivetät der Kritik schwinden und aus dem Kreise der zum Urtheil aufgeforderten Gesammtheit sich das Segment einer Minorität von besonders Urtheilsfähigen ausscheiden.

Je öfter nämlich die betreffende Leistung von dem Erfinder oder seinen Nachahmern produzirt und je mehr die Leistung durch Uebung und Selbstkritik der Produzirenden vervollkommnet ist, um so häufiger und genauer ist dieselbe auch beobachtet worden von denen, welche die meiste Gelegenheit zur Beobachtung hatten oder auch diese Gelegenheit aus Interesse an der Sache besonders eifrig suchten; und indem sie so reichliches Material zur Vergleichung der Produktionen desselben Genre, etwa auch mit denen verwandter Genres sammelten, sich allmählich zu besonders qualifizirten Beurtheilern ausbildeten, auch wohl diese Qualifikation in der besonderen Schärfe ihrer Sinne und Schneidigkeit des Verstandes von Haus aus mitbrachten, dazu den Muth ihrer Ueberzeugung, der sich so gewissermaßen dem Mut entgegenstellt, dessen der Produzirende zu seiner Leistung nicht entrathen konnte.

Mit einem Worte: es hat sich eine Kennerschaft gebildet, die, gering an Zahl, wie sie sein mag, dennoch der Majorität der weniger Kenntnißreichen imponirt, in derselben dominirt: A. bis W. werden sich nicht eher äußern, als bis X., Y., Z., die dominirenden Kenner, es gethan haben. Bei den letzteren liegt jetzt das Urtheil de facto und wird bald de jure liegen. Denn es wird nicht lange währen, bis diese Richter, die ursprünglich ihre Funktionen usurpirten, wie sie vorher still-

ſchweigend anerkannt waren, jetzt öffentlich gewählt und berufen werden, um zwiſchen den nun ſchon maſſenhaft auftretenden Leiſtungen der Produzirenden als Preisrichter offiziell zu entſcheiden.

Und ſo hätten wir denn in dem Verlauf der natürlichen, d. h. kunſtloſen Dinge des geſellſchaftlichen Lebens eine berufene Kritik, die, wenn ſie auch vorläufig auf demokratiſcher Urwahl beruht, mit der berufsmäßigen ſouveränen, wie wir ſie hernach auf dem Kunſtgebiete kennen lernen werden, wenigſtens in der allmählichen Weiſe ihres Hervortretens und Platzgreifens zwiſchen den beiden Urfaktoren eine gewiſſe vorbildliche Aehnlichkeit hat. Im übrigen freilich wird ſich alsbald zeigen, daß die beiden Urfaktoren — Produktion und Publikum — in der Sphäre der Kunſt von vornherein eine andere Stellung zu einander haben als auf dem Gebiete, das wir jetzt verlaſſen, ja eine andere als auf jedem anderen Gebiete der Bethätigung menſchlicher Kräfte; und infolge deſſen auch dem dritten Faktor, der Kritik, in dem Bereiche der allgemeinen kritiſchen Thätigkeit eine nicht leicht zu definirende Ausnahmeſtellung zuerkannt werden muß.

* * *

Von allen anderen denkbaren Gebieten unterſcheidet ſich nämlich die Kunſt ein für allemal dadurch, daß, wer in ihr produzieren ſoll, mit einer ſpezifiſchen Kraft der Seele ausgerüſtet ſein muß. Dieſe ſpezifiſche geheimnißvolle Kraft iſt die Phantaſie, welche die menſchlichen Verhältniſſe und irdiſchen Dinge sub specie æterni nicht denkt (das thut die philoſophiſche Vernunft), ſondern innerlich ſchaut und in der Darſtellung des innerlich Geſchauten weiter bis in die kleinſte Manipulation der Technik fortwirkt; oder aber es kommt ihr Produkt: das ſchöne Werk, nimmer zu ſtande.

Deshalb, wenn ja auch in jeder anderen Sphäre die größere Begabung es weiter bringen wird als die geringere, so braucht dieselbe doch keineswegs immer eine qualifizirte zu sein, sondern nur eine allgemeine körperliche Geschicklichkeit hier, eine allgemeine geistige Tüchtigkeit dort; und der so Ausgestattete kann ebensowohl ein trefflicher Schreiner, Schuster oder Schneider, in den geistigen Sphären ein wackerer Jurist, Philologe oder was immer werden. Nun scheidet sich ja auch die Kunst wieder in verschiedene Sphären, aber die unumgängliche Vorbedingung der Phantasiebegabung besteht für die Leistungsfähigkeit in jeder einzelnen, wobei denn nicht ausgeschlossen ist, daß die Begabung zur Leistung in mehreren Sphären befähigt, meistens freilich in verschiedenen Stärkegraden, manchmal (man denke an Raphael, Michel Angelo, Leonardo da Vinci) in gleichen oder beinahe gleichen Graden.

Diese conditio sine qua non ist der Grund, weshalb wir, wenn wir vom Künstlerberuf sprechen, noch einen besonderen Accent auf den Hauptbegriff legen müssen; d. h. es kann eben niemand Künstler werden aus freier Macht, sondern nur, wenn er von der Natur dazu berufen ist.

Aber die Kluft, welche die genannte unumgängliche Bedingung zwischen der Minorität derer aufthut, welchen sie beiwohnt, und der Majorität der anderen, welchen sie nicht beiwohnt, wird noch bedeutend vertieft durch gewisse andere Momente, auf die wir jetzt unsere Aufmerksamkeit richten müssen.

Es zeigt sich nämlich, daß jene Begabung, welche den Beruf zur Kunst konstituirte, sich in eine innere Nöthigung umwandelt, welche es dem Begabten nicht mehr freistellt, ob er dem Berufe folgen will oder nicht, sondern ihn zwingt, demselben nachzugehen, selbst gegen den stärksten Druck und Zwang sich ihm in den Weg thürmender Hindernisse. Im strengen Sinne kann deshalb bei dem Künstler von einer Wahl des

Berufes nicht die Rede sein wie bei den übrigen menschlichen Thätigkeiten, zwischen denen entweder wirklich eine Wahl stattfindet auf eine gewisse Disposition hin, welche man für die gewählte in sich zu spüren glaubt, oder aber zu deren einer man sich aus der Himmel weiß welchen äußeren Gründen bestimmen oder drängen läßt, wie man sich, hätten andere Gründe obgewaltet, zu einer anderen hätte drängen und bestimmen lassen. Nun soll ja damit gewiß nicht gesagt werden, daß es absolut gleichgültig ist, in welche Thätigkeit ein durchschnittsmäßig normal begabtes Individuum geräth oder gesteckt wird: der brave Tischler wäre vielleicht ein noch braverer Schlosser, der gute Maurer ein noch besserer Zimmermann geworden; der schneidige Jurist ein noch schneidigerer Mediziner, der ausgezeichnete Theolog ein noch ausgezeichneterer Philolog u. s. w. — Aber man darf wohl behaupten, daß die Schwankungen zwischen der Tiefe und der Höhe der Leistungsfähigkeit des betreffenden Individuums in den verschiedenen Thätigkeiten, zwischen denen er zu wählen hatte, nicht sehr bedeutend sein würden; daß er, so oder so, nicht sehr tief unter das Niveau seiner allgemeinen Leistungsfähigkeit gefallen, nicht sehr hoch über dasselbe gestiegen sein würde. Und wir dürfen uns über diesen Umstand nicht täuschen lassen durch die Klagen des betreffenden Individuums über seinen Beruf und durch seine Versicherung, daß er in einem anderen ganz etwas Anderes, d. h. Bedeutenderes geleistet haben würde. Es werden das eben, in neunundneunzig Fällen unter hundert, Selbsttäuschungen sein, hervorgegangen aus der individuellen Unzulänglichkeit oder der Dürftigkeit des allgemeinen Menschenloses, die subjektiv als Unzufriedenheit empfunden und von dem Unzufriedenen, Unbefriedigten auf die Beschwerden seines speziellen Berufes abgeladen werden, von denen man Befreiung oder doch Erleichterung in einem anderen Berufe hofft, der wiederum seine,

nur dem Unzufriedenen nicht bekannten Beſchwerden hat, ſo daß er bei einem Wechſel aus Regen in Regen, vielleicht aus dem Regen unter die Traufe gerathen müßte.

Nun wird ja dieſer Wechſel bekanntlich nicht ſelten vorgenommen, beſonders häufig von denen, deren ſpezieller Beruf darin zu beſtehen ſcheint, keinen zu haben; es kann auch ſehr wohl geſchehen, daß dabei ein wirklicher Gewinn erzielt wird, und beſtände er nur in der auf eine andere Weiſe nicht ebenſoleicht zu gewinnenden Reſignation. Die Generalregel aber wird ſein, daß die Betreffenden, trotz ihrer lebhaften Klagen, gar keinen Verſuch machen, ſich in die vermeintlich beſſere Lage zu bringen, und, indem ſie ſich ſo gefangen geben und die Waffen ſtrecken, Zeugniß dafür ablegen, daß bei ihnen von jener vorhin konſtatirten Nöthigung, unter deren gebieteriſchem Zwange der zur Kunſt Berufene ſteht, gar nicht die Rede ſein kann.

Indem wir uns nun wieder zu dem letzteren zurückwenden und jene Nöthigung genauer betrachten wollen, iſt vorerſt ein Einwurf zurückzuweiſen, welcher ſich hier aufdrängen muß: der Einwurf, daß doch auf jeglichem Kunſtgebiet ſo viele angetroffen werden, welche durch die Mangelhaftigkeit ihrer Leiſtungen (trotz alles Strebens und Kraftaufwandes) dokumentiren, daß ſie zu ihrem ſogenannten Berufe — eben nicht berufen ſind.

Das iſt nun ohne weiteres zuzugeben, aber bewieſen wird dadurch freilich nichts, als daß ſelbſtverſtändlich auf dieſem Gebiete ebenſogut ein Irrthum ſtattfinden kann wie auf jedem anderen; wobei denn ſofort zu bemerken, wie der Irrthum hier verhängnißvoller als auf jedem anderen, ſintemalen es nach Horaz und jedem Einſichtsvollen nichts Erbärmlicheres auf dieſer Erde giebt als einen unzulänglichen Poeten oder, wie wir in unſerem Sinne ſagen müſſen: Künſtler.

Von diesen Unzulänglichkeiten sprechen wir hier nicht; sie sind nicht sowohl Ausnahmen von der Regel als vielmehr Fälle, die gar nicht in das Gebiet der Regel fallen, um die es sich hier handelt. Wohl werden wir in einem anderen Zusammenhange auf diese Fälle zurückzukommen haben und gerade aus ihrem nur allzu häufigen Vorhandensein die Nothwendigkeit des Momentes der Kritik deduziren; vorläufig sprechen wir nur von den im eigentlichen Sinne zur Kunst Berufenen oder, wie wir gleich sagen können: Auserwählten.

Für sie aber gilt, daß jener Zwang, der sie zu ihrer Kunst drängt, vorhin mit „gebieterisch" noch nicht hinreichend bezeichnet war, sondern geradezu ein „unwiderstehlicher" genannt werden muß. Man darf, man muß sagen: von jenen Auserwählten hat sich noch keiner, auch nicht durch die größten Hindernisse, abhalten lassen, seiner Natur, d. h. seinem Berufe zu folgen; er mag an den Hindernissen zu Grunde gegangen sein, aber er hat mit ihnen gekämpft à outrance, bis zu seinem Untergang. Ja, wie keck, wie vermessen es klingt: von diesen Auserwählten ist noch keiner zu Grunde gegangen; sie haben früher oder später den Widerstand der stumpfen Welt, den noch viel furchtbareren Widerstand in ihnen wühlender Leidenschaften besiegt und gebändigt. Denn auch das gehört zur Signatur des künstlerischen Genius, daß in ihm das Feuer der Leidenschaften gewaltsamer loht als in anderen Sterblichen und er es doch bezähmen und bewachen, zum Dienst seiner Gottheit verwenden lernt. Es sind die Günther, die Lenz, die Grabbe; es sind die Swift, die Chatterton, die Edgar Poe, die in Wüstheit, Wahnsinn oder durch Selbstmord enden; aber es sind die Dante, Shakespeare, Cervantes, die Goethe, Schiller, Lessing, die aus dem Kampfe mit den wildesten Leidenschaften der eigenen Seele, mit den herbsten Unbilden, den schmeichlerischsten Lockungen und Verführungen des Lebens als Sieger

hervorgingen. Wahrlich, das soll denen, welche vor dem Ziele zusammenbrachen, ebensowenig zum Tadel in ihr dunkles, allzu frühes Grab nachgeredet werden als jenen, welche das äußerste Ziel erreichten, daraus ein besonderer Ruhm zu ihrem übrigen erwächst. Thaten sie, die Großen, indem sie nach und nach und in immer energischerer, rigoroserer Weise jede Kraft ihrer Seele, ja auch ihres Leibes in den Dienst des Genius stellten, doch nur, was sie unter dem tyrannischen Zwange eben dieses Genius zu thun einfach gezwungen waren.

Aber wir haben die Kluft, die den künstlerischen Genius von dem Publikum trennt, noch lange nicht ermessen.

Jener Drang nämlich ist, als ein eingeborener, nicht nur immer, vom ersten Anfang an gewesen, sondern er ist, auch wenn er völlig latent war, mit keinem erkennbaren Zeichen sich äußerlich kundgab, immer wirksam gewesen. Das heißt die malerische, bildnerische Phantasie hat nicht mit Pinsel und Palette, mit wirklichen Farben auf wirklicher Leinwand, nicht mit Schabholz und Meißel in wirklichem Thon und Marmor; aber sie *hat* gearbeitet: in der heißhungrigen Aufnahme der Erscheinungswelt, in dem erst tastenden, dann immer sichereren inneren Nachbilden derselben, lange bevor die ungeschickte Hand die ersten Linien auf der Schiefertafel, das erste Kneten eines Stückchens Wachs versuchte. Dasselbe läßt sich von der dichterischen, der musikalischen, von jeder spezifischen Phantasie sagen. Bei jeder muß, mag sie mit ihren Aeußerungen früher oder später hervortreten, aus der Gewaltsamkeit dieser Aeußerung auf ihre frühere latente unabläßige Wirksamkeit geschlossen werden, wie aus der Wassermasse, mit der ein Quell dem Gebirge entströmt, auf die Mächtigkeit seiner aus tausend geheimen Kanälchen im Inneren des Gebirges gespeisten Reservoirs.

Diese Betrachtung, daß der Genius, wie die Kinder, seine

Sprache längſt innerlich geſprochen hat, bevor er zur erſten Aeußerung kommt, hebt das Wunder desſelben freilich nicht auf, erklärt aber doch eines: den Vorſprung nämlich, welchen derſelbe auf dieſe Weiſe vor dem bloßen Talente hat, und der durch keinen Fleiß des letzteren eingebracht werden könnte, ſelbſt wenn derſelbe die Energie des Fleißes des Genius hätte. Man dürfte auch ſagen: des genialen Fleißes, denn die Sache liegt ſo, daß der Genius in dieſer ſeeliſchen virtus gerade ſo exceptionell iſt wie in jeder anderen. Hat je ein Genie exiſtirt, ſo iſt es der Fleiß ſelbſt geweſen. Wir ahnen das mit ehrfurchtsvollem Staunen, wenn wir uns klar zu machen ſuchen, welch ein Aufwand von Kraft, Mühe, Fleiß in den Werken des Genius, ſie ſeien welcher Art immer, aufgeſpeichert iſt. Das Staunen wächſt, wenn wir aus den Biographien, den Briefwechſeln ſolcher Männer verſtehen lernen, welche Vor- und Nebenwerke zur Hervorbringung jener Hauptwerke nöthig waren, wie vielerlei begonnen werden mußte, bis eines vollendet werden konnte. Und das Staunen würde ins Maßloſe wachſen, wenn der Laie wüßte, daß dies alles, was der Genius da zu Papier brachte, alle jene auf hunderten und aberhunderten von Quadratfußen Leinwand ausgeführten, ſkizzirten Malereien, Zeichnungen eines und desſelben Meiſters, wie ſie uns etwa eine nachträgliche Kollektivausſtellung zeigt: jener unermeßliche Inhalt eines Schinkel-, Rietſchel-, Thorwaldſen-Muſeums — das, ſage ich, dieſe unüberſehbaren, unſchätzbaren Offenbarungen des Genius doch immer wieder nur ein Theil der Welt ſind, die er brütend in ſeinem Gehirne hielt. Nicht daß wir um die Blüthenträume, die nicht reiften, klagen wollten! es handelt ſich hier ja nur darum, die unermeßliche Fülle des Genius zu konſtatiren. Ich bezweifle ſehr, daß es je einen Raphael ohne Arme gegeben hat; ſagt man aber, daß ein Raphael immer

trotz seiner zwei Arme mit zweien zu wenig geboren ist — darüber ließe sich schon eher reden.

Den gewaltigen Abstand zwischen dem künstlerischen Genius und seinem Publikum, auch dem kunstbegabtesten und geübtesten, voll zu begreifen, muß man nun bedenken, daß dieser ungeheure Fleiß von Anfang bis zu Ende Kunstübung ist, direkt und indirekt. Direkt in der Arbeit an dem Kunstwerk selbst, von dem ersten Keimen der Idee bis zu dem letzten Strich und dem Punkt über dem J; indirekt in dem fortwährenden Bezug, in welchen der wahre Künstler alles, was er thut und unternimmt, ja auch alles, was er ohne seinen Willen oder auch gegen seinen Willen erlebt, mit dem bringt, was sein wahrhaftes Leben, die Seele seiner Seele ist: mit seiner Kunst. Goethe, als er in die Werkstatt jenes wunderlichen Schusters in Dresden trat, sah ein Bild von Ostade. Man lese seine Briefe an Frau v. Stein: wo er geht, steht, reitet, fährt — allüberall umschwebt ihn das Bild der Geliebten, umweben das Bild der Geliebten die Gestalten seiner Dichtungen; in allem weiß er ein Bild und Gleichniß des Höheren zu sehen, das ihn erfüllt, und das in all dem Drange und der Zerstreuung eines scheinbar völlig jenen Zielen abgewandten, ja direkt feindlichen Lebens nicht nur stetig wächst, gedeiht, sondern aus diesem Leben die allerkräftigste Nahrung zieht. Denn dem Genius müssen zwar nicht, wie es in der Schrift von dem Frommen heißt: alle Dinge, aber doch fast alle zum Besten dienen, das heißt zum Besten seiner Kunst, in deren Dienst er alles zu zwingen sucht oder — fahren läßt, wenn es sich nicht zwingen lassen will. Kann er aber einem zu starken Drucke von außen gegenüber weder das eine noch das andere, so werden ihm freilich solche Heimsuchungen je nach ihrer Schwere zu seinem künstlerischen Haus und Hof kommen. Und da sind die schwersten noch lange nicht die von Platen so verspotteten Wege, welche der Dichter, der abends auf den

Helikon steigt, des Morgens auf die Kanzlei zu gehen hat. Man kann ausnahmsweise, wie ja Immermann selbst bewiesen, Beamter und ein wackerer Poet sein, oder ein solcher und dazu Schuster wie Hans Sachs. Viel schlimmer, ja unter Umständen wahrhaft verderblich sind dem Künstler jene Thätigkeiten, die den Anschein haben, in sein Fach zu schlagen, seine künstlerischen Fähigkeiten in Anspruch zu nehmen, in Wirklichkeit aber ihm nur sein Fach verleiden, seine Fähigkeiten verbrauchen, ohne daß ihm selbst ein künstlerischer Ertrag daraus erwächst. So, wenn ein wahrhafter Musiker sein Ohr täglich stundenlang durch schüler-, das heißt stümperhafte Musik martern lassen, ein großer Maler ebenso dilettantisches Gepinsel korrigiren, ein bedeutender Dichter fremden Ungeschmack vertiren oder einheimischen in Erfüllung kritischer oder sonstiger litterarischer Pflichten lesen muß. Das sind die wahrhaft fürchterlichen Heimsuchungen, an denen selbst die Götterkraft des Genius zeitweise und bis zu einem gewissen Grade erlahmt und seinem unter so mißlichen Umständen, in der Verdüsterung und Zerstreuung des Geistes entstandenen Werke den flüchtigen, undurchgeführten, hier übertriebenen, dort schwächlichen Produktionen des Dilettantismus eine Aehnlichkeit verleihen, die für niemand grauenhafter sein kann als für den unglücklichen Künstler selbst.

Freilich wird diese Aehnlichkeit nie so weit gehen, daß der Kenner das Werk des Genius, ja nur des berufsmäßigen Künstlers nicht auf den ersten Blick von dem des Dilettanten unterscheiden könnte. Der Dilettantismus ist eben kein Beruf, und darum giebt es in ihm auch keine Meisterschaft, wie sie doch selbst dem weniger begabten Berufskünstler erreichbar ist. Dem Dilettanten kann, dem Berufskünstler muß sein Werk bis zu einem gewissen Grade gelingen. Der Dilettant kann nur arbeiten, wenn er in Stimmung ist; der Berufskünstler holt sich

ſeine Stimmung aus der Arbeit ſelbſt. Der Dilettant iſt immer ein Improviſator, ebenſo wie dieſer, auch wenn er ſeine Kunſtſtücke berufsmäßig produzirt, nur dilettantiſche Waare zu Markte bringen kann. Der Dilettant arbeitet nur ſo lange nach Regeln, als ihm dieſelben — falls er ſie überhaupt kennt — bequem ſind, das heißt ſeiner Individualität entgegenkommen und ſeine augenblickliche Aufgabe zu beſchützen ſcheinen. Sobald das Gegentheil der Fall, läßt er unbedingt die Regel fahren und hört nur auf ſein individuelles Belieben, genau ſo, wie der Berufskünſtler unſicher wird, ſobald die Regeln ſeiner Kunſt ſich auf ſeine ſpezielle Arbeit nicht mehr wollen anwenden laſſen. So bringt der Dilettant denn ſchließlich etwas Fragmentariſches zu ſtande, in welchem er alles, was er gewollt hat, zu ſehen glaubt, während der Berufskünſtler in ſeinem abgeſchloſſenen Werke nur immer einen aliquoten Theil ſeiner Intention verkörpert findet.

Die regelrechte Schulung alſo und die beſtändige Uebung — ſie ſind es, die den Künſtler und den Meiſter machen. Und zwar iſt es die letztere, auf welche ich das größere Gewicht legen möchte, weil ſie oft genug die erſtere, welche mißliche Umſtände dem Genius vorenthielten, erſetzen muß. Und immer wird erſetzen müſſen in der Dichtkunſt, für die leider keine Schule exiſtirt, wenigſtens keine öffentliche; in der vielmehr der Schüler im ſtillen ſich nach dem Meiſter zu bilden hat und, wenn ihm das Glück beſonders hold, deſſen Lehre privatiſſime entgegennehmen darf. Aber die beſtändige Uebung iſt für alle obligatoriſch. Sie iſt es die ſtille Kraft, von der Leopold Schefer ſagt, daß ſie allein fürchterlich oder, wie wir hier ſagen müſſen, allein fruchtbringend iſt, von deren heiliger Nothwendigkeit aber auch nur der Künſtler weiß. — „Wie bringt man es zu ſolcher Meiſterſchaft?“ fragte einſt jemand einen großen Violiniſten. — „Wenn man von ſeinem ſiebenten bis zu ſeinem vierzehnten

Jahre allmählich bis zu vierzehn Stunden täglicher Uebung steigt, vom vierzehnten täglich nie unter vierzehn Stunden übt," erwiderte der Meister. Dieselbe Antwort wird mutatis mutandis jeder Künstler für seine Kunst geben müssen: überall ein ewiges Trainiren, eine Gymnastik der Künstlerseele. Die Anekdote von dem griechischen Athleten, der das neugeborene Kalb aufhob und das Thier am nächsten Tage wieder aufhob und so fort, bis er zuletzt den ausgewachsenen Stier trug, ist, ins geistige Leben übersetzt, die Geschichte jeder künstlerischen Virtuosität. Auch der dichterischen, trotzdem es in der Natur der poetischen Phantasie liegt, daß dieselbe nur intermittirend ihre produktive Kraft äußert. Denn auch in den scheinbar müßigen Stunden, Tagen, Monden ruht das innere Dichten nicht: ein ewiges Suchen nach der festen Form für die gleich treibenden Wolken durch die Dichterseele fließenden Gedanken, Empfindungen, Vorstellungen, bis endlich — oft wo der Grübler es am wenigsten ahnte — das Zauberwort gefunden ist, der feste Punkt, um den das Fließende sich krystallisirt, — das Bild des Helden, dem sich willig die schwankenden Gestalten anreihen, — scharf umrissen vor der dankbar erschrockenen Seele steht, der zagende Gedanke zur frohen künstlerischen That wird.

Und da kommt denn ein Fräulein X., eine Madame Y., ein Herr Z. eines schlimmen Tages auf den überraschenden Gedanken, daß es doch ein schönes Ding um die Poeterei, und bringen ein Etwas, das eine äußere Aehnlichkeit mit einem Gedicht, einem Drama, einer Novelle, einem Roman hat, nicht nur zu Papier — das ginge noch; das Papier ist bekanntermeise seltsam geduldig — aber sie bringen dieses Etwas irgend einem Unglücklichen, der seit einem Menschenalter vielleicht tagtäglich seine poetische Kraft übt, ohne sich jemals genug gethan, ohne je auch nur den Zweifel völlig besiegt zu haben, ob er sich wahr und wahrhaftig einen meisterlichen Dichter

nennen dürfe; und fragen an (denn das ist der Kern der Frage trotz aller umhüllenden Bescheidenheitsphrasen), ob sie — Fräulein X., Madame Y., Herr Z. — mit diesem ihrem Liederkranz, Drama u. s. w. den Weg vom Fuß bis zum Gipfel des Parnassus nicht mit einem Schritt zurückgelegt hätten? Nun würde ja das betreffende Etwas, wäre es ein Stück Musik, Malerei, Plastik, nie eine Aufnahme in einem Konzert-, in einem Ausstellungssaal finden, weil sich in den genannten Künsten die Mangelhaftigkeit gebildeten Ohren und Augen überzeugend demonstriren läßt. In der Dichtkunst ist die Mangelhaftigkeit nicht um ein Haar weniger Mangelhaftigkeit, die Stümperei nicht um ein Minimum mindere Stümperei, aber die Demonstration ist bei der Unmöglichkeit einer sinnenfälligen Wirkung, bei dem Fehlen allgemein gültiger Regeln, bei der unendlichen Flüssigkeit der Technik sehr schwierig; der Versuch derselben mißlingt dem bescheiden-unbescheidenen Fragesteller gegenüber regelmäßig. So kann es geschehen und geschieht es alle Tage, daß die Unberufenen sich schaarenweis in die dünne Linie der Berufenen drängen, ja den Auserwählten den Boden streitig machen; und so durch diese Vermischung des Allerweltsdilettantismus mit dem wahren Künstlerthum in unserer wegen ihrer Prosa verrufenen Zeit, zumal bei uns, dem „Volke der Denker und Dichter", eine traurige Karikatur entsteht jener halkyonischen Tage der Poesie, in welchen die großen dichterischen Gebilde aus der Tiefe des Volksgemüthes und der Volksphantasie aufstiegen wie die Wolken aus dem Meere, um, zu leuchtenden Gestalten verklärt, himmelhoch über ihrem Urelement zu schweben, in nährenden Tropfen wieder zu demselben hinabzusinken — ein herrlicher, nach ewigen großen Gesetzen sich vollziehender Kreislauf, in welchem, wie ich es an einer anderen Stelle ausgedrückt, der

Sänger nicht sowohl der dichterische Mund seines Volkes als der Mund seines dichterischen Volkes war.

Aber wie prägnant der Ausdruck sein mag, er ist doch nur cum grano salis zu verstehen, und würde völlig mißverstanden werden, wollte man etwa meinen, es habe damals — in den homerischen Tagen — gar keine Kluft zwischen Produktion und Publikum bestanden, oder doch keine größere, als wir in jenen gesellschaftlichen Urverhältnissen zwischen dem Produzirenden und seinem Publikum sahen, wo jeder aus dem Kreise der spielenden Kinder, schwert- oder reigentanzender Jünglinge und Jungfrauen, anekdotenerzählender, toastender Männer u. s. w. sofort an die Stelle jenes treten konnte, um die betreffende Produktion vielleicht nicht ganz so gut, aber doch auch zu stande zu bringen. So liegt die Sache bezüglich der homerischen Gedichte keineswegs. Wie sehr ihnen auch Mythus und Sage vorgearbeitet — die, welche den ersten, den sechsten Gesang der Ilias oder die Ich-Erzählung des Odysseus von seinen Irrfahrten in die Gestalt gebracht, in der sie uns jetzt vorliegen — es waren Dichter ersten Ranges, von ihren Konkurrenten und dem Gros ihres Publikums gerade so weit geschieden wie Shakespeare oder Goethe von ihren Konkurrenten und der Masse ihres Publikums, wie jeder wahrhafte Genius immer von seinen Konkurrenten und seinem Publikum geschieden war und geschieden sein wird. Und selbst in dem Falle, daß der Rhapsode nicht der Dichter war, nur vortrug, was der Genius eines anderen geschaffen — die Technik kunstvollen Vortrages, die Arbeit, dem Gedächtniß so viele tausend Verse einzuprägen, die durch Uebung erlangte geistige Sicherstelligkeit und Geschmeidigkeit der Phantasie, wo ihn etwa das Gedächtniß im Stich ließ, mit einer Improvisation sich aus der Verlegenheit zu ziehen, hatte er immer vor seinen Zuhörern voraus. Er war immer ein Berufener, wenn auch

kein Auserwählter. Dieſe ſeine exzeptionelle Stellung wurde in der Ehre, die ihm ſein Publikum erwies, voll anerkannt; und er ſeinerſeits unterließ nicht, wo es ihm nöthig ſchien, dieſe ſeine Ausnahmeſtellung nachdrücklich hervorzuheben und von dem Urtheil des Publikums an die Geiſtermacht zu appelliren, von deren Gnade er ſeinen Rechtstitel herleite und der er allein verantwortlich ſei.

Aber, wie tief und breit auch bereits in dieſer Periode des von berufenen Künſtlern exekutirten Volksgeſanges die Kluft zwiſchen den Produzirenden und ihrem Publikum war — es führte doch noch eine Brücke über dieſe Kluft; eine direkte Verbindung fand noch ſtatt zwiſchen Beiden, zum höchſten Glück für Beide. Der in der Stille meditirende Dichter, memorirende Rhapſode wußte, für wen er meditirte, memorirte. Und welche Anregungen mag ein geiſtreicher Sänger, wenn er nun zum erſten Mal ſeinem Publikum Angeſicht gegen Angeſicht gegenüberſtand, aus eben dieſem Publikum für die ſpäteren Wiederholungen des Geſanges geſchöpft: wie manches neue Motiv, wie manche Mittel einer beſſeren Motivirung; ja, zu wie manchem kühnen Bilde oder ſchwungvollem Gleichniß mag ihn die Begeiſterung, die er erweckt, die ihm aus den funkelnden Augen ſeiner Hörer entgegenſprühte, mit den Flügeln des Adlers, der vielleicht eben ob ſeinem Haupte ſchwebte, emporgetragen haben. Glückſelige Sänger! aber auch glückſelige Hörer! Was iſt die Luſt, die der einſame Leſer bei der Lektüre des ſchönſten Buches empfindet, gegen die Wonne, dieſe Luſt mit Hunderten, Tauſenden theilen, das Hochgefühl der Begeiſterung, die innigſte Empfindung des Dankes dem Dichter, dem Sänger auf der Stelle in jauchzendem Zuruf oder in andachtsvoller Stille abtragen zu können! Denn man beachte wohl: noch empfängt der Dichter ſein Urtheil direkt vom Publikum; noch hat

ſich kein ehrlicher oder unehrlicher Makler zwiſchen den Produzenten und Konſumenten geſchoben, ſchieben können.

Und dieſes nicht zu ermeſſende Glück der unmittelbaren Wirkung und Rückwirkung vom Künſtler auf das Publikum, vom Publikum auf den Künſtler, es hat überall da beſtanden, wo die Kunſt, welcher Art immer, Volksſache war, auch inſofern, als das ganze Volk, deſſen Genius ſie ausprägte, zu ihrem Genuſſe eingeladen werden und erſcheinen konnte. Es war eingeladen und erſchien und gab ſein Urtheil bei den großen Bühnenfeſtſpielen der Hellenen, jenen Glücklichen, die ein andermal wieder insgeſammt darüber zu entſcheiden hatten, ob das neue Zeusbild eines Phidias, die Hermesſtatue eines Praxiteles den hochgeſpannten Erwartungen entſprach. Ein ſchon ſchwächerer Abglanz dieſer Gnadenſonne iſt es, der die Stirnen der Poeten und Künſtler der italieniſchen Renaiſſance umleuchtet; — ſchon iſt ſelbſt Rom nicht mehr Italien, Italien nicht die Welt — immerhin iſt es doch, im Vergleich mit der Trübſeligkeit unſerer Tage, für die Boccaccio, die Arioſt, die Taſſo noch eine Herrlichkeit und Luſt, zu dichten; oder für die Michel Angelo, die Raphael, die Leonardo da Vinci, zu malen, zu bilden inmitten, wenn nicht eines ganzen Volkes, ſo doch einer großen, dem Genius durch Abſtammung, Sprache, Religion eng verwandten und verbundenen, durch Kunſt ſinn, Kunſtverſtand, Kunſtbegeiſterung kongenialen Gemeinde. Und immer noch ein Hochgefühl muß die Bruſt geſchwellt haben der von Volksfeſten zu Volksfeſten fahrenden Sänger unſerer großen mittelalterlichen Epen; der Minneſinger, die an den Höfen der Fürſten, bei adeligen Spielen ſangen; der Troubadours, wenn ſie in den Sälen ritterlicher Burgen zu dem Klang der Laute ihre neueſten Lieder ertönen ließen. Ja, bis zur heutigen Stunde ſoll, wenn wir den Reiſebeſchreibern glauben dürfen, die Quelle dieſer Luſt für den

arabischen Dichter fließen, wenn er unter dem Glanz der Sterne den um ihn kauernden Kindern seines Stammes singt von den Großthaten ihrer Väter. Und selbst unsere blassere nordische Sonne mag gar hell dem Bildner leuchten in dem Augenblick, wo angesichts eines engeren Kreises geladener Zeugen innerhalb und einer breiteren ungeladenen Korona außerhalb der Schranken die Hülle fällt von dem Bilde, an welchem er so lange in dem stillen Atelier mit froher Zuversicht und bangem Zweifel gearbeitet. Auch dem Maler, der an der dichten Gruppe vorüberstreicht, die sich flüsternd um sein Bild auf der Ausstellung drängt, mag das Herz höher schlagen, und ganz gewiß dem dramatischen Dichter, wenn die fünfhundert oder tausend Insassen des zur Première seines neuen Stückes ausverkauften Hauses ihm — natürlich hinter den Schauspielern — die Ehre des Hervorrufes gewähren.

* * *

Aber wenn auch dergleichen vereinzelte Silberblicke einem oder dem anderen Zweige der Kunst unserer eisernen Tage noch immer blinken mögen — die goldene Zeit des Urverhältnisses, jenes Verhältnisses, in welchem der Künstler seinem Publikum direkt gegenüberstand, direkt Wohl oder Wehe aus dessen Händen empfing, wie er denn bereits Anregung und Stoff und oft genug auch Methode und Technik seiner Kunst von ihm empfangen — die goldene Zeit ist ein für allemal vorüber. Muß vorüber sein in einer Periode menschlicher Verhältnisse, wo in den zu Millionen angewachsenen Völkern es ein Publikum in dem bisherigen Sinne für den Künstler nicht mehr geben kann; wo er im besten Falle nur einem minimalen Theil desselben jemals Angesicht zu Angesicht gegenüberzustehen kommt; ihm in vielen Fällen — z. B. dem lyrischen, dem epischen Dichter —

dieſe Gunſt niemals freiwillig, und wenn er ſie ſich zweifelnd und zögernd erbittet, zweifelnd und zögernd gewährt wird. Nun hat der frühere Zuſtand einer durch alle Schichten der Bevölkerung hindurchgehenden, nicht gleichen, aber doch bis zu einem gewiſſen Grade gleichmäßigen Kultur einer unendlichen Klimax Platz gemacht, an welcher alle Stufen von der tiefſten ſittlichen und intellektuellen Rohheit bis zur höchſten Geiſtes- und Herzensbildung nicht von einzelnen Individuen, ſondern wiederum von breiten Maſſen und Schichten vertreten werden, die ſich untereinander nicht mehr verſtehen. Und fallen doch dieſe Bildungsſchichten nicht etwa zuſammen mit den Geſellſchaftsklaſſen und bürgerlichen Berufen, ſo daß, wie in den Kaſten alter Völker, die Geſellſchaftsklaſſe, der bürgerliche Ruf in ſich ſelbſt wenigſtens ein geſchloſſenes Ganze darſtellte mit annähernd denſelben geiſtigen und moraliſchen Qualitäten und Bedürfniſſen; und der Künſtler, der ſich an dieſe Klaſſe, an dieſen Beruf wendete, ſicher wäre, von allen betreffenden Mitgliedern verſtanden und gewürdigt zu werden. Keineswegs! Jene einigermaßen gleichmäßigen Bildungsſchichten rekrutiren ſich wiederum aus den verſchiedenſten Ständen, Geſellſchaftsklaſſen und Berufen. Oder wer wüßte es nicht, daß ſo mancher Hochgeſtellte nicht bloß an geſundem Menſchenverſtand und ſittlicher Reinheit, ſondern auch an allgemeiner humaner Bildung von dem ſtrebſamen intelligenten Manne aus dem Volke übertroffen wird! wie manche vornehme Dame vor der ſchlichten Bürgersfrau, wollte oder könnte ſie ſich mit derſelben nach dieſen Hinſichten vergleichen, die Augen niederſchlagen müßte! So, bei dieſer Durchſetzung der horizontal gelagerten Standesſchichten von den in entgegengeſetzter Richtung ſtreichenden Bildungsſchichten, kann es geſchehen, daß ein und dasſelbe Werk in allen Ständen, vom Palaſt bis zur Hütte, begeiſterte Verehrer und ebenſo enragirte

Gegner findet. Dieses schon hinreichend bedenkliche Durcheinander wird nun noch ins völlig Unberechenbare und Unentwirrbare vermehrt durch die vielartigen, oft gegensätzlichen Anschauungen und Bedürfnisse der Städte und des platten Landes; wiederum der Bewohner der großen Centren der Bildung des Handels und Wandels und derer der Provinzialstädte und -Städtchen. Weiter durch die genetisch und historisch bedingte Eigenart der Provinzen und Landschaften in Nord und Süd, in Ost und West. Weiter und noch einschneidender durch die Verschiedenheit der Konfessionen mit ihren Rück- und Einwirkungen auf Geist, Herz und Phantasie der Bekenner, wozu man noch die Konfessions- und Glaubenslosigkeit breiter Massen rechnen muß, die man beklagen mag, aber nicht wegleugnen kann, wiederum mit den obligaten Wirkungen auf Welt- und Lebensanschauung der Betreffenden. Endlich und schlimmstens durch die Differenz der politischen, sich einander mit Mißtrauen und Haß betrachtenden, in Wort und Schrift unablässig befehdenden, gegeneinander zum Kampf gerüsteten, zum Kampf bis aufs Messer entschlossenen socialen Parteien.

Und nun, armer Musiker, Maler, Bildner, Dichter, finde in dieser bunt durcheinander gewürfelten Masse ein Publikum, wie du es doch bedarfst: ein geschlossenes Publikum, das dir voll herzlichen Verlangens nach deiner Kunst, mit intimem Verständniß für deine Kunst entgegenkommt!

Du verzweifelst daran; und doch habe ich für das dunkle Bild noch ein paar tiefste Schatten nachzutragen. Ich meine die Rapidität, mit welcher in unserer Zeit der politischen Umwälzungen, der sich Schlag auf Schlag folgenden Entdeckungen und Erfindungen auf dem Gebiete der exakten Wissenschaften die ökonomischen Verhältnisse und gesellschaftlichen Gepflogenheiten sich verändern und wandeln; und mit denselben die

Anſchauungen, die Denk- und Gefühlsweiſe, der äſthetiſche Geſchmack der raſtloſen Menſchen, ſo daß ſchon das nächſte Geſchlecht in allen dieſen Hinſichten von dem vorhergegangenen durch eine Kluft getrennt iſt, wie ſie früher nur Jahrhunderte ſchufen. Ich meine weiter den kosmopolitiſchen Zug, der durch die moderne Menſchheit geht und der, wie er allen Schranken feindlich iſt, der Beſchränkung und Umfriedung nicht günſtig ſein kann, in welcher doch die Kunſt einzig gedeiht, die Kunſt, die — und wenn ſie, wie die Muſik, von Haus aus eine Weltſprache wäre — doch, um alles, was ſie in ſich trägt, und gerade ihr Beſtes und Heiligſtes, ſagen zu können, in der Mutterſprache ihrer volksthümlichen Empfindung reden muß; doch in dem Vaterlande, in dem Vaterhauſe die tiefen Wurzeln ihrer Kraft und Originalität hat.

Und nun zuletzt der ſchwerſte Schatten: der Materialismus und Senſualismus einer Menſchheit, die in dem harten, oft verzweifelten Kampfe um das Daſein — ein in Sammet und Seide prunkendes hier, ein nacktes dort — keine Zeit und Stimmung und Verſtändniß für die Kunſt hat, deren Gebilde, wie ſie aus einer im hohen Sinne des Wortes heiteren Seele geboren ſein müſſen, ſo auch nur von einem gleichgeſtimmten, mindeſtens doch ſtimmungsfähigen Gemüthe genoſſen werden können. Einer Menſchheit, die entweder ein für allemal auf einen Genuß verzichtet, der ihr kein Bedürfniß mehr iſt, vielleicht gar der rückſichtsloſen Befriedigung ihrer wirklichen oder vermeintlichen Bedürfniſſe ſich feindlich erweiſt, oder von demſelben nur eines ſeiner Momente für ſich beanſprucht: den Reiz der Unterhaltung, der aber für ſie keiner wäre, außer im Stadium des Ueberreizes, des excitement. Zu dieſen Todfeinden der Kunſt: den Blaſirten, rechne man die vielköpfigen Schaaren der Lauen und Halben, welche in ihrer Erziehung die Tradition überkommen haben, daß es um

die Kunſt eine ſchöne Sache ſei, nur daß ſie leider niemals Zeit hatten, dieſelbe zu pflegen. Und ſich nun mit einer platoniſchen Hochachtung aus der Ferne begnügen, ja zuweilen der ſchönen Sache auch kleine Opfer bringen: in dem Beſuch einer Ausſtellung, die ihnen gründliche Langeweile macht; in dem Ankauf eines Romans, den ſie ſelbſt niemals leſen, zu Weihnachten für die heranwachſende Jugend. Rechne man dazu die halben und ganzen Phariſäer, denen an der Stelle des warmen Herzens und der Begeiſterung für die Kunſt lauwarme Gönnerhaftigkeit und eiskalte Eitelkeit ſitzen, und die ſich ohne wahres Empfinden und Urtheil, wie ſie ſind, aufs Nachempfinden, Nachſchwätzen und Nachbeten legen; von den ehrlichen Leuten, die aus ihrer Kunſtblindheit und -Taubheit gar kein Hehl machen, ganz zu ſchweigen.

Und dieſes grau in ſchwarz gemalte Bild des Publikums entſpräche der Wirklichkeit? Das Publikum unſerer Tage wäre wirklich nur „ein wüſter Garten, der auf in Samen ſchießt, gänzlich erfüllt von verworfenem Unkraut?“

Man müßte in der That ein hoffnungsloſer Peſſimiſt ſein, wollte man das behaupten, und nicht vielmehr anerkennen, wie allerorten und in allen Ständen und Berufsklaſſen für die Kunſt — für irgend eine Kunſt — begeiſterte Menſchen zu finden ſind, die mit ihrer Begeiſterung ein ſchönes Verſtändniß verbinden. Ja, man mag ſich angemuthet fühlen durch die Verſicherung gewiſſer Enthuſiaſten, daß in unſerer Zeit zahlreiche Menſchen in allen Ständen leben, die, durch die allgemeine Zweifelſucht der Epoche, durch die verblüffenden Reſultate der exakten Wiſſenſchaften in ihrem Glauben geſchädigt, die Erhebungen und Tröſtungen, welche ihnen vordem die Religion gewährte, in Zukunft einzig von der Kunſt erhoffen; daß die Zahl dieſer Menſchen in beſtändigem Wachſen ſei, mithin die Kunſt für die kommenden Geſchlechter eine

Miſſion von unermeßlicher Tragweite zu erfüllen habe — ich ſage: man kann ſich durch eine derartige Verſicherung angemuthet fühlen, ohne derſelben in Anbetracht des mehr als zweifelhaften Erfolges von D. Fr. Strauß' „Neuer Glaube" eine andere als problematiſche Bedeutung beizumeſſen.

Aber fragt man hier: geht wirklich alles Dunkel in dem Verhältniß zwiſchen Produktion und Publikum nur von dem letzteren aus? und iſt die Produktion die helle Sonne, gegen deren Strahlen ſich jenes nur eigenſinnig und ſtumpfſinnig verſchließt? Oder aber iſt die Kunſt unſerer Tage von der Parnaſſushöhe, auf der ſie jezuweilen ihr ätheriſches Leben lebte, herabgeſtiegen in die proſaiſchen Niederungen und hat da banauſiſche Gewohnheiten angenommen, die ihre himmliſche Abkunft ſchänden und derenwegen man ihr die geſchloſſene Gefolgſchaft verſagt, die man ihr vormals begeiſtert gewährte?

* * *

Verſuchen wir ohne Voreingenommenheit und Parteileidenſchaft die Antwort auf dieſe Fragen zu finden und laſſen wir uns dabei nicht durch die Schwierigkeit abſchrecken, welche uns aus dem mißlichen Umſtande erwächſt, daß in der That viel zu viel auf einmal gefragt iſt, und wir die Frage nach dem Stande der Kunſt unſerer Tage, um nicht nach dieſer oder jener Seite ungerecht zu werden, in ebenſoviele Specialfragen, als es Kunſtgattungen giebt, theilen müßten. Das können wir unſerem Programm gemäß: die behandelten Verhältniſſe nur in ihren großen Umriſſen zu zeichnen, freilich nicht. Richten wir aber unſeren Blick auf dieſe, wird uns nicht entgehen, wie in der That unſer ganzes Kunſtleben ausnahmslos eine gewiſſe Signatur in mehr oder weniger deutlichem Gepräge zeigt, die wir mit Eklekticismus etwa am beſten bezeichnen.

Ein Ausdruck, der nach meiner Auffassung durchaus nicht ohne weiteres einen Vorwurf involvirt und am allerwenigsten mit dem vielberufenen Epigonenthum, welches die impotenten Lober der Vergangenheit so gern im welken Munde führen, zusammenfällt. Jedes Geschlecht ist der Epigone des vorhergegangenen; und dabei vergißt man nur allzu häufig, daß, wie bei politischen Revolutionen von den Frühlingstagen der allgemeinen Schilderhebung bis zu den aschgrauen Kommissionssitzungen konstituirender Versammlungen die Aufgaben freilich weniger glänzend, aber auch in demselben Maße schwieriger und komplizirter werden, so bei litterarischen und künstlerischen Umwälzungen die lohnenden und schon deshalb leichteren Aufgaben der Formulirung grundlegender und leitender Ideen den Vordermännern zufallen, während die Nachfolger zusehen mögen, wie sie das kaleidoskopisch bunte Leben der Wirklichkeit sub specie dieser Ideen zeigen, d. h. zum Ausdruck, d. h. zur Darstellung bringen mögen.

Und da meine ich denn allerdings, wie ketzerisch es klingen mag: es war nicht bloß die abnehmende Kraft des Dichters, was uns den zweiten Theil des Faust so weit hinter dem ersten, Wilhelm Meisters Wanderjahre so weit hinter den Lehrjahren zurückstehen läßt. Ich meine allerdings, es hätte die poetische Kraft, anstatt, wie sie es naturgemäß that, abzunehmen, sich noch steigern müssen, um uns Faust zu zeigen: nicht mehr in seinem Studirzimmer oder in Gretchens Stübchen, sondern als den Mann der That, der in Lebensfluthen mit Stürmen sich herumschlägt und in des Schiffbruchs Knirschen nicht verzagt; Wilhelm Meister: nicht im Grafenschloß oder in Philinens Gemach oder den Boudoirs vornehm verblaßter schöner Seelen, sondern wie er seinen hochsinnigen Idealismus im Kampfe mit der hartnäckigen Derbheit, der platten Alltäglichkeit, der hohnlachenden Gemeinheit des ewig gestrigen, realen

Lebens bewährt. Es gereicht Goethe zu ewigem Ruhm, daß er, der immer ſtrebend ſich Bemühende, dieſe Aufgaben ſich in ſeiner Weiſe geſtellt und, wenn man will, auch in ſeiner Weiſe gelöſt hat. Aber dieſe Weiſe, wie ſie unnachahmlich iſt, dürfte, wäre ſie es nicht, doch nicht nachgeahmt werden von uns, die wir nur ſcheinbar vor denſelben, in Wirklichkeit aber mittlerweile viel ſchwieriger, weil viel komplizirter gewordenen Aufgaben ſtehen und bei dem Verſuch ihrer Löſung in unſerer Weiſe vorgehen müſſen.

Und iſt es zu verwundern, iſt es nicht vielmehr das natürlichſte Ding von der Welt, wenn wir Modernen, für die an Stelle einer ſicheren Tradition, auf der ſich ruhig weiter bauen ließe, die verwirrende Kunde und Kenntniß aller Kunſt getreten iſt, die je getrieben wurde, aller Kunſtformen, die je im Schwange waren; — wenn wir, genöthigt und verdammt, alles zu prüfen, in mühevollem, die Elaſticität der Phantaſie abſpannenden, die Unbefangenheit des Geiſtes trübenden, die Friſche der Empfindung ſchädigenden Studium zu Eklektikern werden? Iſt es uns nicht zu hohem Verdienſte anzurechnen, wenn wir in der Qual der Wahl uns noch die Augen offen genug halten, um das Gute, vielleicht auch einmal das Beſte zu wählen, für uns zu behalten, das heißt in unſerem Sinne zu verwerthen? Iſt es zu verwundern, daß dabei unzählige leichtere und ſchwerere Mißgriffe vorkommen? Nicht aller Ehre und alles Lobes werth, wenn doch ſo mancher in der nachgeahmten Form ſeine Eigenart zur Geltung bringt? und der höchſten, wenn einer und der andere die wagende Kühnheit und die gewaltige Energie hat, ſich für dieſe ſeine Eigenart auch eine eigenartige Form zu ſchaffen? Fehlt es denn an ſolchen kühnen Kraftmenſchen ſo ganz? In dem Gebiete der Muſik wird wenigſtens Wagner als ſolcher genannt und aner-

kannt, selbst von seinen grimmigsten Gegnern.*) Auf dem der Malerei, der Bildnerei, trotzdem wir keinen einzelnen, die Zustimmung oder den Widerspruch so mächtig wachrufenden Namen nennen können, zählen wir doch eine ganze Reihe origineller, formfroher Talente, auf die auch eine Periode der höchsten Blüthe der Kunst stolz gewesen sein würde. Vor so manchem Prachtbau unserer Hauptstädte würde ein Bramante, ein Palladio anerkennend den Hut ziehen; ein Michel Angelo, ein Leonardo da Vinci den Gesellen, der das gemacht, zum Meister sprechen. Und wenn wir wirklich in der Poesie, wie man sagt, auf eine für uns beschämende Weise hinter unseren Altvordern zurückstehen — aber in eigener Angelegenheit zu reden, ist mißlich; die oratio wird, beim besten Willen bescheiden zu sprechen, allzu leicht zu einer pro domo. Ueberdies ist es hier gewiß nicht meine Aufgabe, der modernen Kunst und Poesie ein Loblied zu singen, vielmehr den ihr anhaftenden Mängeln oder ihr doch innewohnenden specifischen Eigenschaften nachzuspüren, welche es dem Publikum schwer machen, sich mit ihr zu befreunden und in jenes herzliche Verhältniß zu treten, welches bestehen muß, sollen Künstler und Dichter fröhlich schaffen, soll das Publikum das Geschaffene behaglich genießen.

Und da dürfen wir in weiterer Erwägung dieser Mängel nicht vergessen: die Schäden der Zeit, die wir bereits in dem Charakter und der geistigen Physiognomie des Publikums konstatirten: jene Unstätheit, Rastlosigkeit, jene hier grob materielle, den geistigen Genüssen unzugängliche, dort durch das Uebermaß eben dieser Genüsse abgestumpfte, skeptisch-frivole, pessimistisch angehauchte und verdüsterte Denk- und Gefühls-

*) Zu denen sich inzwischen einer gesellt hat, dem er, was an ihm sterblich war, hingeben mußte. D. Verf.

weise — diese ganze schwere Noth der Zeit, sie lastet nicht minder auf dem Künstler. Ja lastet schwerer, weit schwerer auf ihm, der doch ein Kind seiner Zeit ist; nur etwas ist, wenn er es ist; und es doch nicht nur sein darf; das Höchste nur erreichen kann, wenn er vermocht hat, sich über seine Zeit zu erheben, das heißt von jenen Schäden zu befreien. Man kann mit dem radikalsten Skepticismus, dem schwärzesten Pessimismus ein sehr erfolgreicher Kaufmann, Fabrikant, Ingenieur, Feldherr, Politiker, Gelehrter, Philosoph, aber besten Falls nur ein sehr einseitiger Künstler sein: ein Wiertz wohl, aber kein Albrecht Dürer, geschweige denn ein Raphael; ein Zola wohl, aber kein Hans Sachs oder gar ein Goethe — kann die Welt nicht sehen, wie sie die großen Künstler und Dichter allezeit gesehen haben und sehen müssen: in ihrem „festen Leben und Männlichkeit, ihrer inneren Kraft und Ständigkeit."

So ist denn der Kampf ums Dasein für den Künstler außer mit jenen Schwierigkeiten, die ihm der unvermeidliche Eklekticismus schafft, ganz wesentlich einer mit eben den Tendenzen, welchen unser Jahrhundert, wie sehr es gemüthlich darunter leiden mag, doch zum nicht geringen Theil seine großen Erfolge auf dem Gebiete des materiellen Lebens, ja selbst in der rein intellektuellen Sphäre verdankt.

Und daß ihm auch der Kampf ums Dasein im gewöhnlichen Sinne des Wortes nicht erspart bleibt, dafür sorgt noch jener trübselige Umstand, dessen wir bereits in einem anderen Zusammenhange Erwähnung thaten und auf den wir hier leider zurückkommen müssen.

Dieser Umstand aber ist die Ueberproduktion, wenn man anders so nennen will, was nur halb oder viertel oder auch gar nicht mehr Produktion, sondern nur der Schein davon ist: Nachahmen, Nachäffen mit mehr oder weniger Geschick,

oft genug mit völligem Ungeschick — als einzelnes harmlos oder verächtlich, durch seine Masse bösartig und fürchterlich. Denn das Schrecklichste an dem Schrecklichen ist, daß jene unseligen Manuskripte des Fräulein X., der Madame Y. und des Herrn Z., anstatt den einzig legitimen Weg in den mitleidslosen Papierkorb einer Redaktion oder ein freiwilliges Flammengrab, doch nur noch allzu häufig den reinen Thoren von Verleger finden, der seinen schönen und verantwortlichen Beruf dahin mißdeutet, es sei seine Aufgabe, die Welt mit Büchern zu füllen, gleichviel ob gut oder schlecht. Nun ist das Ding, schlecht wie es ist, ein Buch, das sich äußerlich durch nichts von dem guten unterscheidet, mit dem es innerlich nicht die entfernteste Aehnlichkeit hat; auf diese äußere Gleichheit hin vielleicht ein ganz vergnügtes Dasein führt, es zu neuen Auflagen bringt, in dem Gemüth des verblendeten Autors fortzeugend weiteres Böses, das heißt Bücher desselben Gelichters zeitigend. Alles zur tiefsten Schädigung, wie des Publikums, so besonders der Produktion, deren Werth und Würde in den Augen der verwirrten Menge durch diese unsaubere Vermischung trauriger Surrogate mit gediegener Geistesnahrung auf das schimpflichste diskreditirt wird, und die angesichts der Erfolge und Triumphe poetischer Pfuscher und Nichtse alle Kraft aufbieten muß, den so schon erschütterten Glauben an sich selbst nicht vollends zu verlieren und mit ihm die Freudigkeit, die wie aller, so in Sonderheit der poetischen Tugenden liebreiche Mutter ist.

Nun mag ja die Nothlage der Kunst, wie ich sie hier geschildert, einem und dem anderen nicht so drohend erscheinen; der Nachweis ist aber doch wohl für jeden geführt, und darauf kam es an: einem so gearteten Publikum gegenüber hat die Produktion einen schweren Stand, wie es umgekehrt dem Publikum ebensowenig leicht werden kann, zu einer so be-

ſchaffenen Kunſt die richtige Stellung zu gewinnen. Das auf gegenſeitiger Neigung, Verſtändnißinnigkeit gegründete geſchwiſterliche Verhältniß früherer glücklicherer Zeiten zwiſchen beiden hat ſich gelöſt; ſtatt deſſen gähnt zwiſchen ihnen eine tiefe Kluft, die gewiß nicht unpaſſirbar iſt und oft genug paſſirt wird, aber aus der doch nur allzuviele häßliche Wolken der Ungewißheit, Unſicherheit, der Mißverſtändniſſe, der Verdroſſenheit, des Zweifels und der Verzweiflung ſteigen, die Blicke hinüber und herüber trübend, die Verbindung hinüber und herüber erſchwerend.

Da wäre denn wahrlich mit Freuden der wackere Mann zu begrüßen, der, wenn er auch jene Wolken nicht bannen könnte, es doch verſtünde, durch ſie hindurch den ſicheren Weg zu finden; der, hüben und drüben wohl accreditirt, die Vermittelung zwiſchen den beiden, die ſich doch nun einmal nacheinander ſehnen, einander nicht entbehren können, übernähme und ſo die Ungunſt der Zeiten durch ſeine wohlwollende Kunſt einigermaßen auszugleichen vermöchte.

Daß dieſe Kunſt die Kritik iſt, brauche ich wohl nicht zu ſagen; daß ihr Eintreten und Eingreifen in die Verhältniſſe, wie ſie ſich nun einmal zum großen Schaden, ja bis zur äußerſten Gefährdung beider Theile zwiſchen Produktion und Publikum entwickelt haben, nothwendig iſt, liegt auf der Hand. Sie iſt ſo nothwendig geworden, daß man ſie — um an ein bekanntes Wort zu erinnern — ſchaffen müßte, wenn — ſie nicht von jeher exiſtirt hätte.

* * *

Freilich, ein Wunder wäre es nicht, wenn wir — von jener urwüchſigen Kritik der urwüchſigen geſellſchaftlichen Produktion ganz zu ſchweigen — auch die vom Publikum frank und frei geübte, nur in dem prägnanten Ausdruck des

momentanen Eindrucks bestehende volksthümliche Kritik der wahrhaft volksthümlichen Kunst nicht wieder erkennten in der berufsmäßigen Kritik unserer Tage, deren starke, unverrottbare Pfahlwurzel allerdings schon in den für sie grundlegenden ästhetischen Schriften des Aristoteles steckt. Aber so wenig wir die Absicht hatten und haben konnten, eine Geschichte der beiden Urmomente zu geben, ebensowenig kann es uns beifallen, das dritte Moment in seiner genetischen Entwickelung zu verfolgen, sondern wir müssen es nehmen, wie es sich entwickelt und seine Position genommen hat mitten zwischen Produktion und Publikum.

Und nun dort erscheint als ein höchst merkwürdiges komplizirtes Gebilde, wie es in der kreatürlichen Welt und der des Geistes überall nur hervortritt, wo zwei in sich scharf abgeschlossene Sphären doch einen so genauen Bezug zueinander haben, daß sie zwischen sich Raum nur für ein Etwas lassen, welches, um auf das Dasein nicht ganz verzichten zu müssen, sich bequemt, an beiden Sphären bis zu einem gewissen Grade zu participiren, und es versteht, sich für diese seine zwitterhafte Existenz die nöthigen Organe zu schaffen.

Wir nannten die Kritik vorhin eine Kunst, und sie ist es auch insofern, als zu ihrer Ausübung, wie zu der der Kunst, gewisse specifische Qualitäten unbedingt erforderlich sind; der potenzirte gesunde Menschenverstand für ihre Zwecke nicht ausreicht wie für eine lange Reihe der anderen geistigen Berufssphären. Wir werden aber zuvor nachzuweisen haben, daß sie nicht minder eine Wissenschaft ist und so genannt werden muß; eine Wissenschaft, die sogar zwei Disciplinen von sehr verschiedenem Charakter umfaßt.

Es scheint freilich, daß, um logisch vorzugehen, wir bei Aufzählung der dem Kritiker nothwendigen Qualitäten mit derjenigen anfangen müßten, welche die absolut noth-

wendige iſt, ohne die alles andere nur tönend Erz und eine klingende Schelle. Indeſſen, wie in den Künſten, welche eine ausgeſprochene Technik beſitzen, wer dieſe Technik inne hat, es bis zu einem vielleicht ſogar hohen Scheingrade der Künſtlerſchaft zu bringen vermag, ſo verhält es ſich ähnlich auch in der kritiſchen Kunſt. Auch in ihr bringt man es zu einem Scheingrade des Könnens und Vermögens durch den Beſitz jenes Wiſſens, das allerdings, genau beſehen, gar kein Wiſſen, wenigſtens kein rechtes iſt, ebenſowenig wie jene Technik die echte, aber ebenſo wie dieſe von den Unkundigen als baare Münze hingenommen wird.

Doch laſſen wir die ominöſen Fragezeichen in dieſen Sätzen vorläufig ſtehen und konſtatiren wir einfach, daß von einem Kritiker unbedingt zu verlangen, er ſolle ſeinen Kurſus der Aeſthetik oder Wiſſenſchaft vom Schönen rite abſolvirt haben; ſpeciell in der Theorie derjenigen Kunſt, welche das Subſtrat ſeiner Unterſuchung iſt, gründlich zu Hauſe ſein.

Denn ohne dies: wie wäre er im ſtande, einmal für ſich ſelbſt die großen Geſetze zu verſtehen, nach denen der Künſtler aus einer gewiſſen inneren Nöthigung heraus ſo treu ſchafft, daß ſeine Werke eben dieſe in ſchöne Wirklichkeit verwandelten Geſetze und Regeln ſelbſt ſind, während der mindere Werth künſtleriſcher Produktionen mit dem Abweichen von jenen Regeln gleichen Schritt hält, um endlich zu völliger Regelloſigkeit, d. h. zu völligem äſthetiſchen Unwerth herabzuſinken? Ich ſage, wie wäre der Kritiker ohne jenes Wiſſen zu dieſem Verſtehen befähigt und weiter im ſtande, uns anderen das Schöne auszudeuten, indem er es gleichſam vor unſeren Augen nachkonſtruirt, nachmißt und dabei in einer für uns verſtändlichen Weiſe die Regeln entwickelt und formulirt, nach denen es der Genius in nachtwandleriſcher Sicherheit hervorbrachte? Wie wäre er im ſtande, was er doch ſein ſoll: für ſich und

uns das Schöne von dem minder Schönen zu ſondern? ſich und uns klar zu machen, worin denn nun das Abweichen von der Regel beſteht und warum unſer laienhaft inſtinktives Gefühl, daß dies nicht das Schöne ſei, berechtigt iſt? Da ſoll, da muß denn eben der Kritiker der Philoſoph ſein, der hereintritt und beweiſt: So muß es ſein! ſo darf es nicht ſein!

Und wenn wir uns nun erinnern, daß unſere moderne Kunſt eine eklektiſche iſt, die mit den Traditionen aller vorhergegangenen Zeiten arbeitet, ſo iſt klar, daß der, welcher ihr rathend zur Seite ſtehen, ihre berechtigten Tendenzen von den unberechtigten ſondern, ja, ihre oft recht ſeltſamen Velleitäten und närriſchen Capricen nur verſtehen will, ſeinen Geiſt mit den exakten Bildern der Erſcheinungen ſeiner Kunſt vom erſten Urſprung bis heute angefüllt haben, den Gang derſelben in ſeinen Evolutionen und Revolutionen, Retardirungen, Abweichungen genau ſtudirt, mit einem Worte, wie vorhin ein Stück Philoſoph, ſo jetzt nicht weniger ein Stück Hiſtoriker, in der Geſchichte mindeſtens ſeiner Spezialkunſt durchaus bewandert ſein muß.

Aber dies philoſophiſche, dies hiſtoriſche Wiſſen — es iſt, wie wir bereits vorhin andeuteten und im Verlauf unſerer letzten Betrachtungen auch immer durchblicken ließen, ein todtes und leeres ohne die ſtillſchweigende Vorausſetzung, daß es eben auf einer gewiſſen angeborenen Befähigung, auf einer ſpezifiſchen Veranlagung beruht. Fehlt dieſelbe — und dem Himmel ſei geklagt, wie oft ſie fehlt! — ſo werden die gelehrten Herren, die über die Geſetze des Schönen voluminöſe Kompendien ſchreiben, uns über ein Kunſtwerk, wenn es nur die nöthige Zeit alt iſt, die herrlichſten Dinge verkünden, die Stellung desſelben in der Kunſt der betreffenden Epoche mit mathematiſcher Genauigkeit nachweiſen, ja die Nothwendigkeit

seiner Entstehung in dem identischen Augenblick haarklein demonstriren. Nur daß leider eben diese so gelehrten, wohlweisen Herren vor einem anderen Werke, das der Zufall ohne Geschichte ließ, und gar vor einem neuen, das keine haben kann, in die peinlichste Verlegenheit gerathen; wenn sie klug sind, gar kein Urtheil riskiren; wenn sie thöricht genug sind, eines zu wagen, durch die Falschheit oder Schiefheit desselben das Hohngelächter der Künstler hervorrufen und sich in ihrer kritischen Impotenz selbst in den Augen sehr viel weniger gelehrter Leute, die aber das eine haben, was ihnen abgeht, auf das heillosefte kompromittiren.

Dies eine ist aber eine gewisse Phantasiebegabung, die, wenn sie auch nicht stark genug ist, den Betreffenden zum künstlerischen Schaffen zu befähigen, ihn doch in stand setzt, das aus der Phantasie Geschaffene in der Phantasie nachzuschaffen mit einer Wärme, die vielleicht noch immer weit unter dem Siedepunkt der künstlerischen Phantasie steht, aber ganz gewiß nicht minder weit über dem Niveau der Feinfühligkeit, Empfindung, Liebe, Begeisterung, welche das Durchschnittspublikum den Offenbarungen der Kunst entgegenbringt.

Mußte nun aber diese Veranlagung dem Aesthetiker, dem Kunsthistoriker im allgemeinen innewohnen, soll sein sogenanntes Wissen nicht öde Kompilation und leerer Wortkram sein, so muß sie sich speziell bei dem Kritiker zu einer Höhe erheben, um derenwillen, weil sie so selten gefunden wird fast wie die geniale künstlerische Veranlagung selbst, wir von der kritischen Thätigkeit, außer als von einer Wissenschaft, auch von einer Kunst zu reden haben. Einzig und allein diese angeborene, selbstverständlich durch fortwährende Uebung zur Virtuosität im engeren Sinne zu steigernde Anlage ist es, welche den Kritiker von Beruf konstituirt: denjenigen, welcher im stande ist mit schlagfertiger Sicherheit das Wissen des Aesthe-

tikers, des Kunsthistorikers anzuwenden auf den gegebenen Fall.

Das heißt auf unzählige Fälle.

Denn ewig und von ewigen Gesetzen umschrieben, wie die Kunst ist, sie wird nicht nur mit jedem Künstler neu geboren; will sagen: offenbart ihr ewiges Wesen in einer neuen Modifikation, sondern jedes der Hauptwerke desselben sind wieder eine Evolution dieser Modifikation; und der Kritiker muß nicht nur jene Neugeburt mitmachen, so zu sagen in jede individuelle Künstlerseele fahren können, er muß auch im stande sein in jedem Einzelfalle ihr zögerndes Tasten nach dem betreffenden Stoff, ihr jauchzendes Aufflammen, als der rechte feste Griff gelang, ihre Wonnen und Qualen, während sie nun den rechten Stoff in die rechte Form zwang, mit durchzukosten, durchzuleiden. Wer dazu nicht im stande ist, dem wird, wie gesagt, alle Gelehrsamkeit bei der Beurtheilung eines neuen Falles vor dem schmählichsten Irrthume nicht bewahren, schon deshalb, weil er nie dahinterkommen kann, was denn das mit dem heiklen Ding, das man Technik nennt, in seinem letzten, nur auf die Künstlerindividualität zurückzuführenden Grunde für eine Bewandtniß hat, und warum eine Kadenz in genau demselben Zeitmaß, nach genau derselben Vorschrift von zwei gleichwerthigen Sängern gesungen, so ganz verschieden lautet; derselbe Kopf, von zwei gleichwerthigen Malern gemalt, bei der gleichen äußeren Aehnlichkeit einen so grundverschiedenen Eindruck macht.

Als accessorisch nun zu diesem Wissen und Können, aber freilich auch obligatorisch tritt an den Kritiker noch eine ganze Reihe von Anforderungen heran, die wir wenigstens in flüchtigen Umrissen zu skizziren haben.

Mußte er in das Land der Kunst und Dichtkunst, zu dem Künstler und Dichter selbst gehen, ja in diese eingehen, um

sie in ihrem Streben, Vollbringen und Irren zu begreifen, muß er auch die Welt, aus der Künstler und Dichter ihre Stoffe nehmen, nicht minder genau kennen, wie diese selbst. Wer will eine Gebirgslandschaft beurtheilen, ohne im Gebirge; ein Seestück, ohne an und auf der See; ein Drama, eine Novelle, einen Roman, die in einer hohen, mittleren, niederen Schicht der Gesellschaft spielen, ohne in der betreffenden Sphäre verkehrt zu haben und, so zu sagen, zu Hause zu sein? Und wenn man einwendet, daß ja Dichter und Künstler auch oft genug, was sie nur von Hörensagen oder doch sehr oberflächlich kennen, mit kecker Stirn vortragen und schildern, so soll ja eben der Kritiker davon den Nachweis führen.

Er muß noch etwas genau kennen, was der Künstler, der, in sein Museum eingebannt, den eifrigen Blick nur auf seine Ziele gerichtet hält, manchmal zu seinem Schaden, im ganzen aber doch zu seinem Vortheil nicht oder doch nicht so genau kennt: das Publikum in seiner vorhin von uns geschilderten kaleidoskopischen Buntheit, seinen berechtigten und unberechtigten Wünschen, Neigungen, Sympathien, Antipathien, wahren Bedürfnissen und falschen Appetiten, seiner gesunden Stabilität und nervösen Launenhaftigkeit. Denn er soll ja eben der Makler sein, der zwischen Produktion und Publikum klug und ehrlich vermittelt; der Seelenarzt, der die geistige Diät überwacht, vor der ungesunden Nahrung warnt, die gesunde dringend empfiehlt; der brave Anwalt, der nur für die gute Sache eintritt, sie liege hüben oder drüben; der gewissenhafte Richter, der unentwegt nach den Gesetzen Recht spricht; wo der Fall zweifelhaft, die Parteien zur Einigung mahnt, sie an die höhere Instanz der Zukunft verweist, bei der die Entscheidung liegt.

Brauche ich endlich darauf aufmerksam zu machen, welche

hohen moralischen Qualitäten zur Ausübung so schwieriger, so delikater, so verantwortlicher Funktionen gehören? wie fest und konziliant, wie billig und gerecht, wie warm und großherzig, wie integer vor allem in jeder Bedeutung des schönen Wortes der Mann sein muß? stolz genug, sich vor dem Murren und Drohen des Publikums, vor der zürnenden Majestät eines künstlerischen Jupiters nicht zu beugen, und wieder demüthig genug, wo ihm ein Irrthum untergelaufen, sich zu demselben frank und frei zu bekennen?

Das ist das ideale Bild der Kritik, des Kritikers, wie er sein soll.

Und nun das Bild der Wirklichkeit!

Es wird kein sehr helles sein; aber fehlte es denn in den entsprechenden Bildern des heutigen Publikums, der heutigen Kunst an schweren Schatten? So wird sich denn auch die heutige Kritik gefallen lassen müssen, wenn man ihr manches, was sie lieber nicht hörte, nachsagt. Von beiden Seiten, d. h. von Seiten des Publikums und von Seiten der Produktion. Allerdings in sehr verschiedenem Text und sehr verschiedener Tonart. Denn wenn das Publikum über die Oberflächlichkeit der sich überstürzenden Tageskritik, die nachhinkende Schwerfälligkeit der Kritik der großen Revuen klagt; wenn es in seinem besseren Theile die Ausschweifungen einer Kritik mißbilligt, der es nur darauf ankommt, ihren Witz leuchten zu lassen vor den Leuten; in seinem schlechteren die gepfefferten Saucen noch lange nicht pikant genug findet — so sind diese Klagen meistens im allgemeinen gehalten, finden höchstens in einem speziellen Falle, an dem das Publikum zufällig lebhafteren Antheil nimmt, einen prägnanteren Ausdruck. Weshalb denn die Kritik vielfach recht zu haben glaubt, wenn sie den Spieß umdreht und die Gleichgültigkeit, Oberflächlichkeit und Voreingenommenheit beklagt, mit welchen das Pu-

blikum ihre wohlgemeinten Bemühungen hinnimmt, und die Leichtfertigkeit, mit welcher es die gewichtigsten Resultate ihres Bestrebens in den Wind schlägt.

Ganz anders und viel herber lauten die verschiedenen Urtheile der Produktion über die Kritik; ja diese Urtheile lassen sich wohl gar zusammenfassen in ein einziges Verdammungsurtheil, in ein leidenschaftliches: Écrasez l'infame! Fort mit dem Unkraut, das ein böser Teufel in unsere Fruchtfelder gesäet! mit dem Mehlthau, der sich giftig an unsere goldenen Aehren klebt! Fort mit diesen weisen Perücken, die keine Ahnung davon haben, von wo wir uns den Most holen, aber jeden Augenblick bereit sind, auf die Worte von hundert Magistern mit eigenen magisterlichen Worten zu schwören, daß aus dem Zeug, das sich so absurd gebärdet, nie ein Wein werden kann! Fort mit den Grünlingen, denen der Wein beim ersten Trunk zu Kopf gestiegen und die nun an uns, den echten Zechern, ihren Jammer auslassen! Fort mit all diesen seichten Schwätzern und dünkelhaften Gerngroßen! diesen Falschmünzern unserer Intentionen ebenso wie der öffentlichen Meinung, im besten Fall hinüber und herüber betrogenen Betrügern!

Diese konzentrirte Philippika der Produktion gegen die Kritik ist nicht übertrieben. Jeder, der den wüthenden Streit, welcher seiner Zeit zwischen den Künstlern und der Kunstgelehrsamkeit bei Gelegenheit des „Neuen Rubens" entbrannte, verfolgt hat; wer da weiß, welche Ausdrücke fallen, wenn Künstler unter sich auf ihre Kritiker zu sprechen kommen; wie unabläßig im geheimen Dichter und Schriftsteller gegen Litterarhistoriker und Rezensenten frondiren, um gelegentlich dem lange angesammelten Groll in offener Klage und Anklage Luft zu machen — ich sage, jeder, der das weiß und kennt, wird mir recht geben. Und wird auch zugeben müssen, daß

ſo manche dieſer Klagen vom Standpunkte des Künſtlers wohl berechtigt iſt. Aber freilich wird man dabei den Künſtler immer an die Einſeitigkeit eben dieſes ſeines Standpunktes erinnern müſſen; daran, daß die Kritik nicht bloß für die Produktion, ſondern ſehr weſentlich auch für das Publikum arbeitet, und daß die Produktion ſich gewaltig irrt, wenn ſie derſelben die Daſeinsberechtigung und Nothwendigkeit der Exiſtenz für ſie ſelbſt abſtreitet. Denn wie kommt es, muß man fragen, daß derſelbe Künſtler, der den Tadel der Kritik ſo übel nimmt, gegen das Lob derſelben nichts einzuwenden hat, während er ſich doch prinzipiell gegen Lob wie Tadel gleich ſtreng verwahren müßte? Die Sache liegt eben ſo daß er — zugegeben, was ich für mein Theil keineswegs zugebe: er könne ein für allemal nichts von ihr lernen — ſie einfach deshalb nicht entbehren kann, weil er ein Echo aus dem Publikum haben muß und ein ſolches über die tiefe Kluft, welche die Produktion vom Publikum außer in wenigen, beſonderen Fällen ein für allemal trennt, nicht herüberſchallt. So nehme ſie denn der Stolze als ein ſolches Echo, ohne das er gar bald an der eigenen lieblichen Stimme keine Freude mehr haben würde; als ein Bellen des Spitzes meinetwegen aus Nachbars Stall, ihm beweiſend, daß er reitet.

Sie iſt freilich viel mehr, die Kritik; iſt, alles in allem, wahr und wahrhaftig die Stimme des Publikums. Nur freilich, daß der Künſtler und das Publikum ſelbſt nicht die erſte beſte dafür nehmen dürfen, die vielleicht die ſchlechteſte iſt; nur daß man die ehrliche, gewiſſenhafte, erleuchtete Kritik von der feilen, gewiſſenloſen, ſtumpfſinnigen zu unterſcheiden wiſſen muß. Dieſe aber, die wahre Kritik, hat noch immer recht behalten, d. h. die Folgezeit hat ihre Ausſprüche beſtätigt; und wenn der Bannerträger der kritiſchen Kunſt auch nur zu allen Zeiten wenige geweſen ſind und ſie heute — was ich keineswegs

behaupte — an den Fingern herzuzählen wären — wann traten denn jemals die künſtleriſchen und dichteriſchen Genies in Scharen auf? Und können wir denn heute einen ausſchweifenden Staat mit ihnen treiben? Verlangt aber die Produktion, daß die Zunft der Kritiker wenigſtens die Ignoranten und Obſkuranten von ſich ſtoße, bevor ſie in ihren Augen auch nur einigen Anſpruch auf Reſpekt erheben könne, ſo darf die Kritik wohl erwidern, ſie wolle mit dem Reinigungsprozeß beginnen, ſobald die Kunſt mit der Vertreibung der Pfuſcher und Bönhaſen aus ihrem Gebiete den Anfang dazu gemacht. Iſt doch die Kritik eine freie Wiſſenſchaft und Kunſt, in der es keine ſtaatlichen Examina giebt ſo wenig wie in der Kunſt ſelbſt und der ſimple Magiſter dem vornehmen Herrn Geheimrath ſehr, ſehr weit „über“ ſein kann. Wo aber die Himmelsſonne der Freiheit ſcheint, da ſoll man auch die Schatten, und ſeien ſie noch ſo ſchwarz und ſchwer, hinnehmen als etwas, das neben den Segnungen des Lichtes ſein muß und vielleicht, wenn auch widerwillig, nicht völlig Unſegen iſt. Wie manche Kritik hat den Genius, den ſie vernichten ſollte, nur zu noch gewaltigeren Leiſtungen angeſpornt! wie manches herb-ſchnöde Urtheil, indem es die edelmüthigen Inſtinkte des Publikums wachrief, den geſchmähten Künſtler gerade zu dem Triumphe verholfen, um den man ihn bringen wollte! Ja, liegt doch in der Thatſache, daß jemand daran geht, für den Eindruck, welchen eine künſtleriſche Leiſtung auf ihn gemacht, einen Ausdruck zu finden, gegenüber unſerer habituellen Zerſtreutheit und Schlaffheit, eine ſtählende Kraft, wie in jeder Konzentration; ich möchte ſagen: etwas Verſittlichendes, etwas, das zur Wahrheit und Weisheit ſelbſt den Widerwilligen und den Thoren lockt und zwingt; und ſo wäre es vielleicht gar nicht ſo unverdienſtlich, wollte man, wie Leſſing einſt das

Gute aus schlechten Büchern, so aus schlechten Kritiken excerpiren und zusammenstellen.

Freilich schaffen kann auch die beste Kritik eine gute Kunst und Litteratur so wenig wie der beste Arzt die Gesundheit. Wie dieser wird sie, bei aller Schärfe der Diagnose und Prognose, nur in wenigen Ausnahmefällen positiv fördernd in den natürlichen Lauf der Dinge eingreifen können und sich im übrigen darauf beschränken müssen, aus dem Wege zu räumen, was denselben hemmen und hindern könnte.

Der natürliche Lauf der künstlerischen Dinge ist aber die unverwüstliche Tendenz der beiden Hauptfaktoren, in den Ur- und Normalzustand zurückzukehren, in welchem, wie wir uns erinnern, eine aus dem Volke hervorgegangene Poesie und Kunst zu seinem Publikum nichts Geringeres hatte als eben das sanges-, formen- und farbenfrohe Volk selbst, um in dessen Beifall oder Mißfall, froher Aneignung oder kühler Ablehnung Lohn und Strafe, d. h. die Kritik direkt, ohne Dazwischenkunft eines dritten Faktors entgegenzunehmen.

Eine volksthümliche, nationale Poesie und Kunst — das ist das Ziel, nach welchem — bewußt oder unbewußt — wir alle, die wir es ehrlich meinen: Künstler, Kritiker, Laien, streben, ringen; das wir alle herbeisehnen, erhoffen, erharren. Ein Sehnen, Hoffen, Harren wie auf den Messias, der das irrende, verirrte Volk sammeln und zurückführen soll in das gelobte Land, damit es dort in Freuden und Frieden lebe bis an das Ende aller Dinge. Und den das Volk nicht erkennen will in den Propheten, die da aufstehen und im besten Falle nur eine kleine Schar von Gläubigen finden, während doch jeder einzelne von ihnen des guten Glaubens ist (oder einmal in einer seligen Stunde war): er sei es wirklich, der Messias, und es sei nur schuld des störrigen, verstockten Volkes, wenn es ihn nicht in seiner himmlischen Mission erkenne.

Armes Volk, arme Propheten! ihr irrt! Der Meſſias wird niemals kommen, er ſei denn bereits mitten unter euch. Und er iſt es. Er iſt eben dieſes Sehnen und Harren, Streben und Ringen. Das iſt die Heilskraft, da liegt das Heil. In dem mannhaften Ringen des Volkes nach ſtaatlicher Macht und Größe, wie ſie ſeinem inneren Vermögen entſprechen; nach politiſcher Einheit, die ja auch die Einmüthigkeit des Denkens und Empfindens im Gefolge haben muß; nach bürgerlicher Freiheit, welche allein die Achtung vor dem Geſetze, dem durch das Mühen aller für alle gleich geſchaffenen, garantirt. In dem heißen Streben der Dichter und Künſtler, Werke zu ſchaffen, die eines ſo großen, ſo thatenfrohen, ſo freien, ſo loyalen Volkes würdig ſind und wiederum, indem ſie demſelben unabläſſig ſeine Ideale vor Augen halten, es jener politiſchen und civilen Segnungen immer würdiger machen.

Illuſionen, ſagt der Leſer; vielmehr er ſagt es nicht! Es kann keiner ſagen, der noch an ſein Volk glaubt und für den mit dem kritiſchſten Kopf ſeines Jahrhunderts die Erziehung des Menſchengeſchlechts kein leerer Wahn, ſondern heiliger Glaube und die höchſte Angelegenheit iſt.

II.

Litterarische Popularität.

„Keller wird nie ſehr populär werden, einfach, weil er wirklich ein Dichter iſt," ſagt Fr. Viſcher gelegentlich und ſpricht damit eines jener Paradoxen aus, die man geneigt iſt, auf den Kopf (oder auf die Füße) zu ſtellen und zu behaupten: Niemand wird ſehr populär werden, er ſei denn wirklich ein Dichter; woraus — falls es mit der Unpopularität Kellers für heute und immer ſeine Richtigkeit hätte — die logiſche Folgerung ſein würde, daß er kein wirklicher Dichter. Und da dieſe Konkluſion in den Augen aller Verehrer Kellers (und ich für mein Theil ſchmeichle mir, zu ſeinen alleraufrichtigſten und herzlichſten zu gehören) ein Abſurdum, ſo muß man, die Unanfechtbarkeit meines kontradiktoriſchen Satzes zugegeben, wieder zurückſchließen, daß die Behauptung, der wirkliche Dichter Keller werde es nie zu einer großen Popularität bringen, eine willkürliche reſp. falſche ſei, trotzdem ſie gerade von ſeinen Verehrern mit einer Einſtimmigkeit aufgeſtellt wird, die uns ſtutzig macht und zu der Frage drängt, ob ſich nicht doch etwa ein Irrthum in unſern logiſchen Kalkul eingeſchlichen?

Ich glaube nun, die Differenz der Schlüſſe wird bis auf ein Minimum verſchwinden, oder man wird wenigſtens zu einem annehmbaren Kompromiß gelangen, wenn man zugiebt,

daß man hinüber und herüber mit unbeſtimmten Größen, ich meine: mit nicht klar definirten Begriffen rechnet und ſich zuvor über die Fragen: was heißt bei dir ſehr populär? und was iſt in deinen Augen wirklich ein Dichter? deutlich ausgeſprochen und, falls es das Glück will, verſtändigt hat.

Daß Fr. Viſcher mit der Popularität, zu welcher nach ſeiner Anſicht es Gottfried Keller niemals bringen wird, die des Gaſſenhauers, den jeder Schuſterbube pfeift, nicht meinen kann, liegt auf der Hand. Er hat ſicher an eine andere Popularität gedacht. Aber an welche dann? An welchen Grad, welche Art der Popularität?

Denn in unſerer Zeit — mag es ſich auch zu anderen Zeiten anders verhalten haben — giebt's zweifellos verſchiedene Arten und Grade der Popularität, d. h. der Anerkennung, welche der Dichter bei ſeinem Publikum, d. h. bei ſeinem Volke findet, das ja doch in erſter, wenn auch, wie wir ſpäter ſehen werden, nicht in letzter Linie ſein Publikum iſt. Dieſe Arten oder Grade beſtimmen und bemeſſen ſich nach einer Eintheilung, in die man nicht minder zweifellos jedes moderne Kulturvolk bringen kann: in eine oberſte, verhältnißmäßig wenig zahlreiche Schicht derer, welche mit allen Bildungsmitteln ihrer Zeit ausgerüſtet ſind; in eine zweite mittlere, überaus zahlreiche und in ſich ſelbſt in den mannigfachſten Abſtufungen nüancirte aller jener, die nicht ſowohl gebildet, als mehr oder weniger kultivirt ſind (in dem Sinne, in welchem W. von Humboldt in ſeinen „äſthetiſchen Verſuchen" die Kultur als ein Durchgangsſtadium zur wahren Bildung genau definirt), und die auf ihren unterſten Regionen faſt unterſchiedslos in die dritte und letzte Schicht übergeht. Dieſe nimmt Gott ſei Dank in unſeren Tagen, wo ſelbſt der Anal-

phabet nicht mehr aller Kultur ermangelt, von Tag zu Tag ab, und wir können und müssen von ihr schon um deshalb hier absehen, weil ihr besonderes Kriterium darin besteht, daß sie zu der eigentlich so zu nennenden Litteratur, — von den Kolportageromanen und dergleichen geist- und phantasielosen, auf die Unbildung im schlimmsten Sinne berechneten Produktionen sprechen wir nicht — überall kein Verhältniß hat.

Nun ergeben sich für die Anerkennung, welche der Dichter bei seinem so definirten Publikum findet, drei Fälle.

Der Dichter wird (es handelt sich hier um den *ersten* Eindruck, den er macht, um die sofortige Wirkungskraft und -Sphäre, wenn man diese Begriffe nicht zu eng nimmt,) acceptirt von den „oberen Zehntausend" der Gebildeten, aber abgelehnt von dem „großen Publikum" der mittleren (Kultur-) Schichten.

Oder er wird von den letzteren acceptirt, abgelehnt von den ersteren.

Oder er wird von beiden acceptirt. (Ein vierter Fall, daß er von beiden abgelehnt wird, kann selbstverständlich für uns nicht in Betracht kommen.)

Um die Fälle in umgekehrter Ordnung näher zu betrachten, also mit dem dritten zu beginnen, so ist doch kein Zweifel, daß er in der Geschichte der Menschheit schon wiederholt vorgekommen ist, nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung also auch wieder vorkommen wird, mithin die Vischersche Behauptung widerlegt ist. Oder wären es keine Thatsachen, daß Goethes Werther und Götz, Schillers Räuber von der ganzen Nation — so weit sie durch die beiden oberen Schichten dargestellt wird — acceptirt wurden mit Ausnahmen, welche nur dazu dienen können, die Regel zu bestätigen? Hat sich Freiligrath als ein falscher Prophet erwiesen, als er dem Dichter der „Schwarz-

wälder Dorfgeſchichten“ entgegenjubelte: ſein Werk werde „mit Wonnen und mit Schmerzen ſturmſchritts erobern warme Menſchenherzen“? Iſt es nicht anzunehmen, daß die Wunderwerke Shakeſpeares von der Loge und von der Galerie (wenn auch von jeder in ihrer Weiſe)' begrüßt wurden, als etwas, das dem Hörer und Schauer eine Wonne war? Womit keineswegs im Widerſpruch ſteht die theilweiſe Vergeſſenheit, in welche auf längere Zeit der Schwan vom Avon infolge des Umſchwungs der politiſchen Verhältniſſe bei ſeiner Nation gerieth, da durch dieſe ſpätere unliebſame Wendung der Erfolg, den er bei ſeinem Publikum hatte, und auf den es uns hier vorläufig allein ankommt, durchaus nicht abgemindert wird. Cervantes Popularität wird bewieſen durch die Nachahmungen, welche ſein Don Quixote ſofort nach dem Erſcheinen der erſten Abtheilung fand, und über die der Dichter ſich in der Einleitung zur zweiten bitter beklagt. Molière ſchließt ſich dieſer Reihe ſowohl in der oberen Region als in den mittleren Kreiſen des Publikums erfolgreichen Dichtern an, und die Reihe ließe ſich noch beliebig verlängern.

Wenn wir nun aber jene epochemachenden und von vornherein ſehr populären Werke daraufhin anſehen, ob nicht in ihnen allen etwas Gemeinſames ſei, durch welches ſie ſo zu ſagen in eine Klaſſe (die dann wohl die erſte ſein dürfte) zu bringen wären, ſo kommen wir etwa auf Folgendes: es wurde in ihnen ein Inhalt geboten, welcher aus den aktuellen Intereſſen der betreffenden Zeit: aus dem, was die jeweiligen Menſchen im Innerſten ihres Geiſtes und Gemüthes bewegte, genommen war; und dies Aktuelle, zunächſt ſtofflich Wirkſame zugleich in einer Größe und mit einer Großheit behandelt, wodurch es über die momentanen und zufälligen Stimmungen und Tendenzen hinweg, in das Ewige der Menſchennatur hinüberwies und

hinüberreichte. Iſt dem ſo, ſo wird man einerſeits verſtehen, wie von ſolchen Werken die Stimmungs- und Tendenzmenſchen der mittleren Schichten gleicherweiſe wie die dem Ewigen in der Menſchennatur huldigenden Menſchen höchſter Bildung gepackt und feſtgehalten werden konnten; andererſeits, wie an dieſen Werken das Zeitliche vergehen kann und vergehen muß, ohne ihre Popularität zu beeinträchtigen; im Gegentheil dieſe Popularität in dem Grade wachſen wird, als mit dem naturgemäßen Sichheben des Niveau der intellektuellen und moraliſchen Bildung des Volkes die mittleren Kulturſchichten von ſelbſt in die oberſte Region der wahren Bildung hinaufſtreben und an den Wohlthaten derſelben participiren. Ja ſelbſt die tieferen Schichten gehen bei dieſem Prozeß nicht leer aus, indem das von den ausſchlaggebenden Kreiſen als muſtergültig Anerkannte obligatoriſches Bildungsmittel und mit dem Hochdrucke der Schule in Geiſt und Gemüth ſelbſt ſolcher geſenkt und gepreßt wird, die zu der laufenden Litteratur, auch wenn ſie zufällig eine treffliche wäre, oder wenigſtens von einzelnen bevorzugten Geiſtern cultivirt würde, kein Verhältniß haben und haben können. Daß eine derartige Popularität oder Volksthümlichkeit bei der ſtetig wachſenden Solidarität der Kulturnationen mit der Zeit zur Weltthümlichkeit ſich erweitere, oder doch erweitern könne, iſt eine Möglichkeit, vielleicht Nothwendigkeit, die aus unſerer Darſtellung, welche den Schwerpunkt der in Frage ſtehenden Werke von vornherein in das mit Großheit herausgeſtellte rein Menſchliche legte, ohne weiteres ſich ergeben dürfte.

Folgt der zweite Fall: der auf die mittleren (Kultur-) Schichten des Volkes begrenzten Popularität bei (nehmen wir an) ſtrenger und konſequenter Ablehnung der höchſten (Bildungs-) Schichten. Das iſt denn eine Begrenzung, die

immerhin „ein groß' Publikum" einschließt, obgleich es nicht gerade „breite Bettelsuppen" zu sein brauchen, was der betreffende Autor bietet und seine zahlreichen Kostgänger mit Begierde konsumiren. Es können in dieser Litteratur noch ganz achtbare Werke mittlerer Talente unterlaufen, wenn schon der größere Theil allerdings von Nachahmern, Compilatoren und überhaupt von jenen „vielen" besorgt wird, mit denen das Schicksal „nicht viel" wollte. Wie dem aber auch sei: den jeweiligen Geschmack der weiten mittleren Schichten hatten und haben sie alle sicher getroffen, d. h. sie hatten und haben Interessen, Tendenzen, die augenblicklich an der Tagesordnung waren, herausgegriffen und zu faßbarer Deutlichkeit herausgearbeitet, — die schlechteren unter ihnen, indem sie diesen Interessen u. s. w. in mehr oder weniger plumper Weise schmeichelten; die besseren, indem sie denselben in ehrlicher Weise gerecht zu werden versuchten; aber — und das unterscheidet sie ein für allemal von den Auserwählten der ersten Klasse — ohne daß sie den Zeitgehalt sub specie aeterni zu schauen und, was dann damit zusammenfällt, mit jenem Schwung und Feuer, jener Macht und Großheit, welche das Geheimniß der Geister ersten Ranges sind, darzustellen vermocht hätten. Dieser Fall der Popularität ist nun auf die Dauer ganz hoffnungslos. So breit nämlich jene Schichten sind, die den geschickten Autor auf den Schild gehoben haben, so wenig Tragkraft und Resistenz haben sie. Werke, die, aus welchem Grunde immer, nicht zu dem höchsten Niveau (also in die eigentliche Bildungssphäre) aufzusteigen vermochten, sinken, und wenn sie anfänglich von tausendstimmigem Beifall umjubelt waren und Auflage über Auflage erlebten, unaufhaltsam, oft mit unheimlicher Geschwindigkeit, nicht selten innerhalb derselben Generation, manchmal in noch kürzeren

Zeiträumen — aus den Händen von Fürſten und Gräfinnen in die der Lakaien und Kammerjungfern; — während wieder andere Modelieblinge auftauchen, die nicht um ein Haar beſſer und — wer weiß? — vielleicht ſchlechter ſind als ihre Vorgänger, um denſelben Kurſus durchzumachen und zuletzt in dem undurchdringlichen Dunkel völliger Vergeſſenheit zu verſchwinden.

Reſtirt der Fall, wo Werke von den oberen Zehntauſend der wirklichen Bildung wohlgefällig, ja begeiſtert aufgenommen, als die Schöpfungen eines echten Dichters geprieſen, von der „vornehmen" Kritik wieder und wieder auf das wärmſte dem großen Publikum der Draußenſtehenden empfohlen werden — ohne Erfolg, zum wenigſten ohne dauernden. Die mit allen Mitteln der aus der Fülle beſſeren Wiſſens ſchöpfenden Beredtſamkeit von ſo vielen kritiſchen Autoritäten Bearbeiteten bleiben kalt, zugeknöpft; die tieferen Schichten der Kulturſphäre rühren ſich nicht; die der eigentlichen Bildungsregion näheren oberen gerathen wohl in einige Bewegung; verſuchen, lenkbar wie ſie ſind, die neue, von ſo vielen ehrwürdigen Propheten verkündete Botſchaft zu begreifen. Einzelnen mag es auch gelingen; nicht wenige geben ſich, ſo lange die Bewegung auf der Höhe iſt, den Anſchein von überzeugten Proſelyten, um ſpäter in aller Ruhe und Sicherheit wieder in die alte Gleichgiltigkeit zurückzufallen. Alles in allem vergrößert ſich die Gemeinde nicht. Sie bleibt eine eſoteriſche, ſelbſt in der lebenden Generation; und gar in der Folge, wo ſie ſich ſchließlich nur noch aus den Litteraturforſchern und Litteraturfreunden im engſten Sinne rekrutirt. Dieſe beiden im Bunde machen dann auch wohl von Zeit zu Zeit lebhafte Anſtrengungen, den von ihnen bewunderten Autor bei ihren Zeitgenoſſen wieder zur Anerkennung zu bringen. Der Erfolg, vielmehr

der Mißerfolg iſt derſelbe, wie bei dem erſten Auftreten des Mannes: die poſthumen Verkünder ſeines Ruhmes führen eine kleine Schaar zuſammen, welche ohne rechten Glauben die Botſchaft anhört, ohne ernſten Eifer an das ihr empfohlene Studium geht, um, ſobald der Druck von oben nachläßt, die theuer erkauften, mit ſaurem Schweiß geleſenen Bände in den Schrank zu ſtellen und — nie wieder in die Hand zu nehmen.

Welche Bewandtniß hat es mit dieſen Autoren? Ohne Verdienſt können ſie nicht ſein: es iſt undenkbar, daß ſie ſich ſonſt, wie wir doch annehmen, die Gunſt der Hoch- und Höchſtgebildeten errungen hätten. Wenn ſie dennoch das Wort, daß, wer den Beſten ſeiner Zeit genug gethan, für alle Zeiten gelebt habe, Lügen ſtrafen, ſo muß ihrem Wirken irgend etwas anhaften, wodurch es beeinträchtigt wird: irgend ein Zuviel oder Zuwenig, das den geiſtreichen Bewunderern nicht auffiel, oder über das ſie ſich um der übrigen zweifelloſen Vorzüge willen wegſetzten, deſſen Vorhandenſein oder Mangel aber von den Durchſchnittsmenſchen (welche die mittleren Schichten füllen), übel empfunden wird und es ihnen unmöglich macht, mit dem Genius des Betreffenden einen innigen Seelen- und Herzensbund zu ſchließen.

Worin dies Zuviel, dies Zuwenig beſteht, iſt eine Frage von Fall zu Fall. Der Fall liegt anders bei Klopſtock, als bei Jean Paul; anders bei Platen, als bei Hölderlin; anders bei Rückert, als bei Möricke u. ſ. w. Nichtsdeſtoweniger werden wir bei der Unterſuchung, weshalb dieſe und andere mehr oder weniger hochbedeutende Schriftſteller kaum bei ihren Zeitgenoſſen eine namhafte Popularität haben erlangen können, und alle Verſuche ihrer Verehrer, ſie bei der Nachwelt in die verdienten Ehren zu reſtituiren, regelmäßig ſcheitern,

zu einem Entweder-oder gedrängt werden. Entweder nämlich iſt ihnen doch der Griff ins volle Menſchenleben nicht geglückt, oder es hat ihnen die ſouveräne Kraft gefehlt, das Herausgegriffene mit dem Wohl und Wehe der Menſchheit in einen, auch für das minderſcharfe Auge unverkennbaren Zuſammenhang zu bringen.

Dieſen beiden Aufgaben aber gerecht zu werden, iſt und bleibt das vornehmſte Ziel des Dichters; ihm gerecht geworden zu ſein, ſein höchſter Ruhm und — ſeine einzige Anwartſchaft auf jene Volksthümlichkeit, die in ihrer letzten Konſequenz, wie wir oben ſahen, zur Weltthümlichkeit und zu dem wird, was man mit dem gang und gäben Ausdruck Klaſſicität nennt.

Ein Ausdruck, mit dem man freilich einen gröblichen Unfug treibt, indem man ganze Litteraturen als klaſſiſch bezeichnet, oder Perioden einer Litteratur, oder die geſammte litterariſche Wirkſamkeit eines Autors, während ſich doch die Sache in Wahrheit ganz anders verhält.

In Wahrheit verhält ſie ſich nämlich ſo, daß es — nach dem bibliſchen Worte — einem Reichen am Ende noch leichter wird, in das Himmelreich zu gelangen als einem Autor zur Klaſſicität. Ja, dieſer letzte Schritt auf den Parnaß iſt ſo ungeheuer ſchwer, daß man den als einen Gottbegnadeten betrachten muß, dem es gelingt, auch nur ein einziges ſeiner Werke zu dieſem höchſten, ſteilſten Gipfel emporzutragen. Was finden wir denn auf dieſem Gipfel, wenn wir es ohne Scheu und Liebedienerei ſagen wollen? Ein paar bibliſche Pſalmen, ein paar Geſänge Homers, ein paar Tragödien des Sophokles, ein paar Terzinen Dantes, ein halbes Dutzend Stücke von Shakſpeare und Schiller, von Goethe den erſten Theil des Fauſt und ein allerdings beträchtliches Quantum

ſeiner lyriſchen Gedichte.*) Gewiß ließe ſich die Liſte noch verlängern, aber ſicher nicht um vieles, vorausgeſetzt, daß wir alles zurückweiſen, was die Probe, von jedem, der Verſtand und Herz hat, als über jeden kritiſchen Zweifel groß und ſchön anerkannt zu werden, nicht beſteht.

Zu den beiden inneren Bedingungen jener Popularität, die wir, weil ſie über das Volk und die Zeit, in welchem und in welcher die betreffenden Werke entſtanden ſind, hinaus und hinüber in alle Völker und Zeiten greift, nicht mehr ſo, ſondern eben Klaſſicität zu nennen haben, ſcheint noch eine andere hinzutreten zu müſſen. Wir würden ſie im Gegenſatz zu den beiden andern bereits beſprochenen eine äußere nennen, wenn ſie ſich, ſtreng genommen, nicht als eine ebenfalls innere, oder doch aus jenen inneren Bedingungen mit Nothwendigkeit reſultirende auswieſe.

Sehen wir nämlich jene höchſten, nach Menſchenermeſſen ewigen litterariſchen Produktionen auf ihre Form hin an, ſo ergiebt ſich, daß dieſelbe die metriſche iſt: die der gebundenen rhythmiſchen Rede, gleichviel, ob mit, ob ohne Reim.

In ſeinen Briefen an Goethe ſpricht Schiller einmal unumwunden aus, daß nach ſeiner Anſicht überhaupt alles Poetiſche in Verſen geſchrieben werden ſolle. Sicher würde er nichts dagegen gehabt haben, wenn man daraus den Schluß

*) Es kommt mir ſehr ſchwer an, hier den Don Quixote nicht zu nennen, wenigſtens nicht die erſte Abtheilung. Aber ich bin nicht ganz ſicher, ob dies Wunderwerk wirklich eines von denen iſt, welche heute, außer von den oberſten Zehntauſend der Bildung, noch zur Hand genommen und genoſſen werden. Auch macht es mich ſtutzig, daß es zu jener Kategorie von Werken gehört, die ihrer Natur nach nicht wohl anders als in Proſa abgefaßt werden können und alſo der Form ermangeln, ohne welche, wie wir alsbald ſehen werden, keines zur Unſterblichkeit eingehen zu können ſcheint.

gezogen hätte, daß ein höchſtes Poetiſches gar nicht anders als in Verſen geſchrieben werden könne. Wer ſich in ſeinen litterariſchen Werken ausſchließlich, oder doch faſt ausſchließlich auf die Proſa angewieſen ſieht, wird ungern einen Satz unterſchreiben, der ihn und ſeinesgleichen — um einen anderen Schillerſchen Ausdruck zu gebrauchen — zu Halbbrüdern des Dichters zu degradiren ſcheint, vielmehr: degradirt. Aber was hilft es, ſich gegen eine Wahrheit zu ſträuben, die einem als ſolche aufgegangen iſt? Und wie ſollte einem die Wahrheit des Schillerſchen Satzes nicht evident werden, wenn die Thatſachen ſie ſo machtvoll erhärten? wenn wir ſehen, daß kein litterariſches Werk die ehrwürdige Schwelle zur Unſterblichkeit überſchreitet, es ſei denn geſeit durch die Vis suprema formae?

Hier iſt ſelbſtverſtändlich der bloße Zufall gänzlich ausgeſchloſſen; wir haben es vielmehr mit einem Geſetze zu thun, deſſen Herrſchaft unwiderleglich iſt, ſo daß wir es anerkennen müſſen, wir mögen wollen oder nicht, und uns nichts übrig bleibt, als ſeinem Grunde nachzuſpüren.

In der Kunſt, wie in der Natur, iſt nichts Schale oder Kern, ſondern alles iſt mit einem Male: Kern und Schale zugleich, d. h. die Schale hat den Kern zur nothwendigen Vorausſetzung; der Kern die Schale zur unausbleiblichen Folge. Wenn in der Konſequenz des Schillerſchen Ausſpruches ein höchſtes Poetiſches nur in Verſen geſchrieben werden kann, ſo heißt das nichts anderes als: daß die metriſche Form zugleich mit ihm geboren wird. Hier iſt von einer Wahl nicht die Rede; wir ſtehen vor einem einfachen Muß! freilich auch vor einem jener Räthſel, die zu löſen niemals gelingen wird, da wir im beſten Falle nur die Theile in der Hand haben, denen leider das, worauf alles ankommt: das geiſtige Band,

fehlt. Andeutungsweise ließe sich etwa folgendes sagen. Es scheint, daß der Dichtergeist in den Momenten seiner höchsten Leistungsfähigkeit in einer Erregung sich befindet, die, wie gewaltig sie auch sein mag, dennoch der Ruhe nicht entbehrt, welche die Folge des Gleichgewichtes ist, in der sich die verschiedenen, gleichwerthigen, in ein und demselben Moment agirenden Kräfte halten. Indem der Blick des Dichters sich in die Tiefe der Dinge bohrt, — dahin, wo die geheimnißvollen „Mütter" hausen — muß er zugleich die ganze Oberfläche überschauen. Auf die Herausstellung der Idee — also das allen Individuen Gemeinsame — ist sein Sinn gerichtet; aber sie soll sich herausstellen in einem Einzelnen, das sich von allem, was vorher dagewesen oder später sein wird, streng unterscheidet. Dieses, wie das Geläut abgestimmter Glocken, harmonisch ineinander klingende Spiel von Thätigkeiten, deren Gegensätzlichkeit aufzulösen und zu einem Höheren zusammenzufassen, eben das Geheimniß des Genius ist, scheint sich in der Prosarede, die das gemeine Bedürfniß erfunden hat, nicht äußern zu können. Entstammt doch das den Dichter in solchen Weihemomenten beherrschende Gefühl selbst dem gemeinen Bedürfniß keineswegs, sondern ist im Gegentheil nichts als das Streben, über die Schranken des kreatürlichen Seins hinweg und hinaus in eine Region zu streben, in der das Wehen banger Erdgefühle ein für allemal schweigt. Da nun wird, dem Dichter selbst unbewußt, die Rede zu einem Etwas, das — soweit Menschenrede es überhaupt vermag — ein Abbild oder doch Gleichniß jener harmonisch zusammenklingenden gegensätzlichen Thätigkeiten ist: sie wird zur rhythmischen. Und zwar, wie sie dem Dichter von selbst, ohne sein Zuthun, seine Absicht, mit Naturnothwendigkeit kommt, ebenso zweifellos wird er auch nicht erst eine Wahl zwischen den unendlicher

Modifikationen fähigen Rhythmen zu treffen haben, sondern ein bestimmter Rhythmus wird sich ihm aufdringen: derjenige, welcher von allen und vor allen andern den Schwingungen seiner inneren Bewegung am meisten entspricht. Möchten sich das doch die gesagt sein lassen, die in den verschiedenen Rhythmen seiner Gedichte eine bestimmte Absicht des Dichters wittern; aus dem Wechsel derselben innerhalb eines und desselben längeren Gedichtes, ja aus der etwas anderen Behandlung des identischen Versmaßes alle möglichen Schlüsse ziehen: auf die Zeit, welche er auf die Ausarbeitung gewandt haben soll, und die sie um eben jener Differenzen willen nach Jahren bemessen, während in Wirklichkeit vielleicht ebensoviele Wochen oder gar Tage genügten; auf die Einflüsse, die gewisse Vorbilder auf den Dichter ausgeübt haben dürften, und an die er höchst wahrscheinlich auch nicht im Traum gedacht hat, und was dergleichen Spitzfindigkeiten mehr sind, durch welche uns der Fleiß und der Scharfsinn der findigen Herren, sonst aber auf der Welt nichts bewiesen wird.

Wir scheinen von unserm Thema abgekommen zu sein. Sind wir es, so ist es doch nicht eben weit. Allerdings ist, was wir hier als Klassicität im höchsten Sinne, wo sie als Weltthümlichkeit erscheint, bezeichnen, etwas anderes, als was man für gewöhnlich unter Popularität versteht. Aber wenn wir den Begriff der Popularität oder Volksthümlichkeit bis zu seiner letzten Konsequenz verfolgen, so, meine ich, gelangen wir nothwendig zu dem der Weltthümlichkeit. Wir sehen, daß diese ausschließlich denen reservirt ist, welche von jedermann, gleichviel ob er zu den höheren oder höchsten (Bildungs-) oder den mittleren (Kultur-)Schichten gehört, als die vorzüglichsten Repräsentanten der dichterischen Zunft, — so zu sagen: als der Dichter der Dichter — anerkannt und verehrt werden.

Damit hätten wir bewiesen, was wir beweisen wollten: die totale Falschheit des Satzes von Fr. Vischer: es sei jemand von der Popularität deshalb ausgeschlossen, weil er wirklich ein Dichter sei. Gerade das Umgekehrte ist das Richtige: es wird niemand zur wahren Popularität gelangen, er sei denn wirklich ein Dichter. Mit seiner Größe steigt seine Anwartschaft auf Popularität. Den größten Dichtern aber — und ihnen allein — ist jene höchste Stufe vorbehalten, welche, die Schranken des Raumes und der Zeit überwindend, zur Weltthümlichkeit von — nach Menschengedenken — ewiger Dauer wird.

III.

Wahrscheinlichkeit in der Dichtung.

(Ein offener Brief an Karl Frenzel.)

Wie Sie zu dieſem „offenen Briefe“ von mir kommen? Laſſen Sie es ſich erzählen!

Ich war im Begriff, für das Feuilleton der „National-Zeitung“ eine Anzeige Ihres jüngſt erſchienenen Romans „Dunſt“ aufzuſetzen und hatte bereits ein paar Zeilen geſchrieben — voll von aufrichtiger Anerkennung Ihrer Leiſtung — als ich, mich eines Briefes erinnernd, den ich kurz nach dem Erſcheinen meines letzten Romans erhalten hatte, die Feder aus der Hand legte. Der Brief hatte des von der Sitte und der Ehre geforderten und deshalb glücklicherweiſe landesüblichen Requiſits einer Unterſchrift entbehrt; auch der Höflichkeit in auffallender Weiſe ermangelt, wie Sie ſchon aus dem Anfang ſehen werden, welcher folgendermaßen lautete: „Was will das werden? Was es iſt: ſuperlatives Blech! Hat Freund Frenzel ſchon in die Trompete geſtoßen?...“ Und nun wiſſen Sie auch, lieber Freund, weshalb mir gerade in dem Augenblicke, in welchem ich eine lobende Rezenſion Ihres Buches ſchreiben wollte, die Erinnerung jenes Briefes kommen mußte und ich mich ſinnend in meinen Stuhl zurücklehnte.

Sinnend über was?

Nun über den Grund, weshalb der Anonymus von vorn-

herein annahm, daß ein Werk von mir Ihnen alles in allem ſympathiſch ſein werde, wie viel Sie auch im einzelnen daran auszuſetzen haben möchten. Daß er dieſen Gedanken in ſeiner naturaliſtiſch-lapidaren Weiſe ausdrückt, verſchlägt ja nichts; im Gegentheil: ſeine Meinung wird deshalb nur um ſo verſtändlicher, und — dies aber iſt der Punkt, auf welchen es ankommt und um deſſenwillen ich dieſe für eine Buchbeſprechung möglichſt ungewöhnliche und deshalb möglichſt auffallende Form gewählt habe: ſeine Meinung iſt zweifellos auch die ſehr vieler anderer Leute, die uns freilich nicht mit anonymen Briefen behelligen, aber doch unter ſich munkeln: Natürlich! ſchreibt der eine von den beiden ein Buch, kann man ſicher ſein, daß der andere es lobt.

Natürlich? Ganz natürlich in der That.

Aus zwei ſehr einleuchtenden Gründen; einmal, weil wir uns in Freundſchaft eng verbunden wiſſen, welche nach Salluſt bekanntlich darin beſteht, daß man dasſelbe will und dasſelbe nicht will, was wir, da wir nun einmal Litteraten ſind, weſentlich auf die litterariſchen Dinge anwenden; ſodann, weil wir ſehr dumm wären, wollten wir aus falſcher Scham oder in feiger Furcht vor namenloſen oder namentlichen Spöttern unſere Kameradſchaft verleugnen, anſtatt mannhaft und ehrlich für einander zu zeugen, ſoweit es mit unſerer Ueberzeugung verträglich iſt; und das dürfte in den weitaus meiſten Fällen ſehr weit ſein.

Man ſoll von ſeinen Gegnern lernen. Gutzkow pflegte von jemand, dem für ſeine litterariſchen Zwecke ein Blatt zur unbedingten Verfügung ſtand, der womöglich ſelbſt der Herausgeber dieſes Blattes war, zu ſagen: der Mann iſt ein Organ. Nun, dann iſt beinahe jeder von den Herren, die jetzt mit ſo wenig Aeſthetik und ſo viel Selbſtzufriedenheit ſich als Propheten der neuen Heilslehre des Realismus aufſpielen, mehrere

Organe auf einmal. Denn beinahe jeder von ihnen hat für ſeine Lukubrationen zwei und mehr Blätter zur beliebigen Auswahl; man findet die Eifrigen hic et ubique: in den Spalten der „vornehmen“ Revuen, wie in den Feuilletons der Tagesblätter. Und trotzdem ihnen ſo faſt das ganze Gebiet der periodiſchen Preſſe zu Gebote ſteht, genügt dasſelbe ihrer Induſtrie noch immer nicht: ſie gründen Journale, die nur ihrer Sache dienen dürfen; ſie ſchreiben Broſchüren, in denen ſie ihre Helden herausſtreichen oder auch die notoriſchen Männer in den Reihen ihrer Gegner möglichſt ſchlecht machen und entwickeln alles in allem ſchriftlich, und zweifellos auch mündlich, eine Rührigkeit, wie es ſich für Leute ziemt, von denen die meiſten ſehr wohl fühlen, daß ſie ſich die Sporen, mit denen ſie ſo herausfordernd klirren, bei Licht beſehen, noch erſt verdienen ſollen.

Wollten wir dieſer Rührigkeit gegenüber die Hände in den Schooß legen, ſo wäre das, wie geſagt, ſehr thöricht von uns. In unſeren Tagen iſt das Wallenſteinſche: „Sei im Beſitze und du wohnſt im Recht“ ein Satz von ſehr zweifelhafter Giltigkeit. Brief und Siegel und „für alle Zeit“ beſchworene Verträge — laß fahren dahin, laß fahren! Und wer ſie nicht fahren laſſen will, der zeige, daß er ſie kämpfend feſthalten kann; denn nur der Lebende hat recht und — vae victis!

Können wir verlangen, der Zeitgeiſt, der ſich auf allen Gebieten ſo wild gebärdet, ſolle, ſobald er auf unſer — das litterariſche Gebiet — komme, in der Geſtalt eines Friedensapoſtels auftreten? Sie, lieber Freund, und ich, ſind wohl die letzten, die das auch nur wünſchen könnten. Für uns iſt das Wort von der „Republik der ſchönen Wiſſenſchaften“ nie eine Phraſe geweſen. Wir ſind mit Leib und Seele litterariſche Republikaner, der Freiheit ſo bedürftig, daß uns die Tyrannis, ſie kleide ſich in welche Form immer, ein Greuel, ja ſchon

das Mäcenatenthum verdächtig ist. Wie sollten wir dazu kommen, einer neuen Partei, die sich auf dem Forum schaart, entgegenzutreten, bloß, weil sie neu ist? bloß weil sie Miene macht, uns von dem altgewohnten Platze zu stoßen? Auf das Zeichen kommt es an, unter welchem die homines novi kämpfen wollen und — wenn man aus ihrem wilden Geschrei schließen darf, — zu sterben entschlossen sind, falls ihnen der Sieg — den sie übrigens zuversichtlich erhoffen — ausbleiben sollte. Laßt uns das Zeichen schauen! Prüfen wir das Zeichen! Ist es das Symbol einer weltumgestaltenden, welterobernden Heilslehre, nun so räumen wir, als verständige Leute, den Platz in ehrenvollem Rückzuge, bevor wir zu schmachvoller Kapitulation gezwungen werden! Sollte es sich aber herausstellen, daß Ben Akiba wieder einmal recht behielte; oder daß, was an dem Neuen wirklich neu, nichts wäre, als eine naturgemäße, durch die historische Entwickelung bedingte Modifikation des Uralten — darüber läßt sich doch reden; darüber läßt sich doch bei gutem Willen hinüber und herüber eine Einigung erzielen. Und wenigstens an gutem Willen von unserer Seite soll es nicht fehlen.

Suche ich mir nun aber die Differenz klar zu machen, welche zwischen uns und unseren sogenannten Gegnern bestehen soll oder besteht, so liegt dieselbe nicht in der Sache, nicht in dem Ziel. Daß es sich in Sachen der Kunst, insonderheit der Poesie, nur um die Darstellung des Humanum in seiner weitesten Bedeutung und in seinem intimsten Sinne handeln kann, darüber ist doch zwischen denkenden Menschen im Prinzip ein Streit ganz ausgeschlossen; und wir haben uns nicht nur von jeher zu diesem Prinzip bekannt, sondern zu dem besseren, tieferen Verständniß desselben, was in unseren Kräften lag, beizusteuern gesucht. Die Erkärung der poetischen Courfähigkeit alles Menschlichen, auch des scheinbar niedrigsten und wenigst

naturſchönen, iſt von uns formulirt worden, als die jungen Stürmer von heute, welche uns dieſe unſere alte Ueberzeugung als etwas Funkelnagelneues bieten wollen, noch in den Windeln lagen. In meinen „Drei Vorleſungen über Goethe“ *) ſchrieb ich vor 25 Jahren: „Ein geiſtreicher Mann machte einmal gegen mich die Bemerkung, daß Goethe in ſeinen Romanen keine Bedienten kenne, und wollte damit ſagen, daß der Dichter uns fortwährend in Regionen halte, wo die menſchliche Bedürftigkeit mit ihren niedrigen Zwecken und ſchwerfälligen Mitteln nicht weiter in Frage komme. Welchen äſthetiſchen Vortheil es gewährt, die Geſchichte ſo immer über dem Kleinkram des Lebens ſchwebend zu erhalten, liegt auf der Hand; aber bedürfen denn nur die Geſunden des Arztes? Was ſoll denn aus den Kranken werden? den Armen an Gold und Geiſt und Tugend? den Narren, Steckenpferdreitern, Tölpeln und Kalibans? aus der ganzen breiten Schicht des Volkes, auf der ſich der Wunderbau der modernen Bildung erhebt? aus der Misera plebs contribuens mit ihren für den Glücklichſituirten oft unverſtändlichen Leiden und nicht minder unbegreiflichen Freuden, rauhen Wunderlichkeiten, lächerlichen Sonderbarkeiten und ſeltſamen Manieren? ihrer Beſchränktheit, ihrem Eigenſinn, ihrer Geſchwätzigkeit, Stummheit? Iſt das alles, alles — ſind alle dieſe klopfenden, pochenden, hüpfenden, zuckenden Menſchenherzen verloren für den Dichter, weil ſie nicht im äſthetiſchen Takt ſchlagen und das Tempo gar zu häufig wechſelt, ſo daß der idealiſtiſche Künſtler, wollte er in ſeinem Werke dieſen Herzſchlag wiedergeben, auf die ſchöne Harmonie, die ihm doch das erſte Erforderniß iſt, verzichten müßte?“

Ich meine, auch der auf die Behauptung der Unbegrenzt-

*) Vermiſchte Schriften. I, S. 136.

heit des poetiſchen Stoffgebiets eiferſüchtigſte Realiſt — und wäre er der Verfaſſer des L'Aſſommoir oder des Raskolnikow — könne und müſſe dies Programm unterſchreiben.

O ja! aber habt ihr mit demſelben ernſt gemacht? Habt ihr Sinn und Weſen der Armen und Elenden, die ihr ſo gütig in euer äſthetiſches Glaubensbekenntniß aufnahmt, zu verſtehen und darzuſtellen geſucht?

Nun doch wohl — ſo weit unſere Beobachtung, Erfahrung, Einſicht reichten. Daß ſie nicht weiter reichten, war nicht Mangel guten Willens, ſondern etwa die Folge der Geburt, Erziehung, des geſellſchaftlichen Milieu, in welchem wir uns bewegen, und ähnlicher Momente, die ſtärker ſind als wir, und die wir nicht aus der Rechnung unſeres Lebens und unſerer Schriftſtellerei ſtreichen können, ſo wenig wie jemand über ſeinen Schatten ſpringen kann.

Auch nicht der Realiſt. Auch er iſt, wie der idealiſirende Dichter mit ſeiner Weltanſchauung in den Kreis ſeiner individuellen Beobachtungen, Erfahrungen, Erlebniſſe, ſeiner Bildung (oder Unbildung) eingeſchloſſen; auch er iſt hinſichtlich der Modelle, nach denen er arbeiten muß, juſt wie jener, abhängig von dem Zufall, der ihm vielleicht vortreffliche zuführte, vielleicht ſchlechte, unausgiebige, die ihn zwangen, aus der Noth eine Tugend zu machen — alles juſt wie bei jenem. Die Hauptſache iſt, daß jeder mit dem ihm verliehenen Pfunde wuchert; ſich die Vorwürfe ſeiner Dichtung da ſucht, wo er am beſten zu Hauſe iſt, ſei es „in dem Labyrinth der Bruſt“ oder in der ſonnigen Weite des Lebens; im Palaſt oder in der Hütte. Jedem ſtehe frei, ſich die Rhodus auszuwählen, auf der er tanzen will. Er zeige nur, daß er tanzen kann!

Indeſſen über dieſen Punkt wird man ſich ja, wie geſagt, mit den Realiſten, den verſtändigen wenigſtens, bald verſtändigen: das Stoffgebiet iſt unbegrenzt; auf den Stoff ſelbſt

kommt es nicht an. Aber, sagen die Realisten, welchen Stoff ihr (Idealisten) in die Hand nehmt, ihr werdet jeden verderben, denn ihr könnt nicht „wahr" sein.

Hier und hier allein: in der Verschiedenheit der Auffassung von dem, was in der Kunst „wahr" ist, liegt die wirkliche Differenz zwischen dem idealisirenden Dichter und dem Realisten — eine Differenz, die, wenn sie anfänglich auch nur theoretisch zu sein scheint, in der Praxis, zu der sie ja alsbald übergehen muß, auf zwei sehr verschiedene Wege der dichterischen Darstellung weist.

Sie haben, lieber Freund, in Ihrem vortrefflichen Aufsatze: „Die Dichtung der Zukunft"*) die Frage nach der „Wahrheit" in der Dichtkunst, wie sich gebührt, in den Mittelpunkt Ihrer Erörterungen gestellt und nachgewiesen, daß die dichterische Wahrheit immer nur eine für die Phantasie und das Gemüth des betreffenden Lesers oder Hörers sein könne; die dichterische Beweisführung (wenn ich mich so ausdrücken darf) der zwingenden Kraft eines wissenschaftlichen Beweises stets entbehren werde. Es deckt sich diese Ihre Argumentation mit dem Goetheschen Satz: „Wenn durch die Phantasie nicht Sachen entstünden, die für den Verstand ewig problematisch bleiben, so wäre an der Phantasie nicht viel." Aber gerade das ist es, wogegen sich die Realisten mit allen Kräften sträuben. Freilich handelt es sich auch bei ihnen um keine physikalischen, mathematischen, überhaupt wissenschaftlichen Wahrheiten; aber die psychologischen, moralischen, ethischen, sozialen Sätze, auf deren Herausstellung es ihnen ankommt, glauben und behaupten sie kraft ihrer dichterischen Methode mit derselben Evidenz, derselben allgemein-gültigen Beweiskraft ausstatten und objektiviren zu können, wie nur immer der

*) S. National-Zeitung Nr. 149 vom 13. März 1887.

Wissenschaftler seine Thesen mit Hilfe seiner Methode zu erhärten vermag. Denn seine Methode, behauptet der Realist, sei ja der des Wissenschaftlers völlig analog, ja die wissenschaftliche selbst; auch er bewege sich auf dem Wege der Induktion von Schritt zu Schritt mit absoluter Sicherheit vorwärts, so daß, wenn er nach durchlaufener Bahn am Ziele ankomme, dies Ziel eben ein durchaus festes, unumstößliches sei. Und in dieser seiner felsenfesten Selbstzufriedenheit spottet er Ihres Satzes: „Die Dichtkunst strebt nicht nach Wahrheit, sondern nach Wahrscheinlichkeit."

Nun weiß ich ja, lieber Freund, sehr wohl, was Sie darunter verstehen. Aber ich möchte die Fassung des Satzes insofern keine glückliche nennen, als dieselbe ohne den bei Ihnen nachfolgenden Kommentar leicht zu Mißverständnissen, leicht zur Verschleierung eines anderen Satzes führen könnte, den ich für einen der Fundamentssätze der gesunden Aesthetik halte, des Satzes nämlich, daß die Dichtkunst, wollte sie *nur* mit dem Wahrscheinlichen*) arbeiten, ja wollte sie nicht resolut zum Unwahrscheinlichen greifen, das Unwahrscheinliche nicht despotisch in ihren Dienst zwingen, selten, ich möchte fast sagen: niemals zu ihrem Ziele, wie wir es verstehen, gelangen würde.

Und auch die sogenannte realistische Poesie nicht zu dem

*) Wahrscheinlich im gewöhnlichen Sinne nennen wir etwas, das nicht nur alle Bedingungen der *möglichen* Existenz aufweist, sondern über dieselben hinaus so qualificirt ist, daß wir annehmen, es könne sehr wohl *geradeso* einmal stattgefunden haben oder zur Zeit oder in Zukunft stattfinden; unwahrscheinlich dagegen etwas, dessen Existenz-Möglichkeit an und für sich entweder nicht in demselben Maße evident ist (innere Unwahrscheinlichkeit); oder dessen Existenz in Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft aus Gründen, die nicht in der Sache selbst liegen, sondern von außen her geholt sind, von uns mehr oder weniger stark bezweifelt wird (äußere Unwahrscheinlichkeit).

Ziele, wie es von ihren Anhängern und Bekennern verſtanden wird.

Auch der realiſtiſche Dichter, behaupte ich, muß ſich auf Tritt und Schritt des Unwahrſcheinlichen bedienen, um zu ſeinem Ziele zu gelangen, ja um nur überhaupt aus der Stelle zu kommen. Auch er muß jeden Augenblick in dem von ihm ſo ſtreng verpönten, ſo arg geſchmähten Sinn „unwahrſcheinlich“ ſein; oder aber kein überſichtlicher Gang der Fabel, keine ſpannende Folge intereſſanter Situationen, kein überzeugender Aufbau bedeutender Charaktere. Nicht einmal die Führung der Konverſation, behaupte ich, kann im gewöhnlichen Sinne „wahrſcheinlich“ ſein, und der ſchärferen Analyſe wird es nicht verborgen bleiben, wie himmelweit die *redigirte* Gemeinheit der Rede des Volkes in den Romanen und Dramen der Realiſten von der *naturwüchſigen* auf der Gaſſe und in der Werkſtatt verſchieden iſt.

Und ich behaupte weiter: wenn die Kommentatoren und Lobpreiſer der realiſtiſchen Dichter dies alles in Abrede ſtellen, ſo liefern ſie damit nur den Beweis, daß ſie ſelbſt keine Dichter ſind und, als Nichtdichter, von der poetiſchen Praxis, — davon „wie das Ding gemacht wird“, — trotz ihrer zur Schau getragenen äſthetiſchen Weisheit und techniſchen Findigkeit kaum eine entfernte Ahnung haben.

Nun würde mir nichts ein größeres Vergnügen gewähren, als mich über dieſe Dinge mit der Ausführlichkeit verbreiten zu können, welche durchaus erforderlich iſt, ſoll in dieſes Chaos von Mißverſtändniſſen hinüber und herüber — es handelt ſich nach meiner innigſten Ueberzeugung in dem ſo heftig entbrannten Streit, wenn nicht durchgängig, ſo doch größtentheils um Mißverſtändniſſe — Klarheit geſchafft werden, ſoweit dieſe von einem einzelnen Wohlmeinenden und nicht ganz Unerfahrenen ausgehen kann. Heute, lieber Freund, muß ich mich

damit begnügen, in aller Kürze nachzuweiſen, wie leicht es die hätten, welche Ihren Satz von dem Wahrſcheinlichen, nach dem die Kunſt zu ſtreben habe, gegen die Praxis wenden wollten, welche Sie in Ihrem neueſten Roman*) verfolgen.

Freilich haben Sie den Kontroleuren des Wahrſcheinlichen ihr Metier auch gar ſehr erleichtert, indem Sie zwiſchen Ihrer Geſchichte und dem Leſer ein Medium breiten, wie es durchſichtiger, klarer und kühler, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, nicht wohl hergeſtellt werden kann. Oder was könnte klarer und kühler ſein als der Verſtand und die Gefühlsweiſe Ihres Herbert Blum, des Mannes, der uns die Geſchichte als Ich-Erzähler vermittelt? Allerdings iſt er ſelbſt in die Geſchichte verwickelt, aber doch nur ſehr oberflächlich, nicht weil er ſelbſt ein oberflächlicher Menſch wäre, ſondern weil er ein praktiſcher Philoſoph iſt, dem der Satz: man ſoll die menſchlichen Dinge weder beweinen noch verlachen, ſondern zu erkennen ſuchen, längſt zu Fleiſch und Blut geworden. So geht er sine ira et studio durch das Leben, ſo ſieht er das Leben, ſo ſehen wir es mit ihm. Und ich muß ſagen, zu unſerem großen Vortheil. Dieſem Kommentator des Menſchlichen können wir ruhig vertrauen, auch wenn es ſich, wie bei Frau Sibylle Brand, um die Analyſe eines ſehr komplizirten Charakters handelt. Nie wird der Gewährsmann in dem Verſuch der Erklärung eines pſychologiſchen Problems zu einer gewagten Behauptung, nie zu einer Hypotheſe ſeine Zuflucht nehmen. Nie drängt er uns ſeine individuelle Anſicht auf, immer liefert er uns nur den Befund ſeiner Beobachtungen gewiſſenhaft aus, uns überlaſſend, was wir daraus machen wollen und können.

---

*) Dunſt. Roman von Karl Frenzel. Stuttgart und Leipzig. Deutſche Verlags-Anſtalt. 1887.

Und wie mit den Perſonen und den ſozialen oder moraliſchen Tendenzen, welche dieſelben verfolgen oder vertreten, hält er es mit den Dingen. Sein Illuſtratormetier hat ihn daran gewöhnt, zufrieden zu ſein, wenn ſein Stift nur eben das faſſen kann, „was iſt", und ſo, wie es iſt: „nicht verzierlicht und nicht verkritzelt". Das giebt denn freilich keine Wouwermans und Claude Lorrains, aber die Zeitung, der er ſeine Skizzen: „Eine ſozialdemokratiſche Verſammlung", „Ein ſtilles Begräbniß auf dem Matthäikirchhof", „Berlin vom Kreuzberg" liefert, darf ſich gratuliren: die frappante, überzeugende Wahrheit in dieſen Schilderungen kann nicht weiter getrieben werden; ſie müſſen das Entzücken des Realiſten auch von der ſtrikteſten Obſervanz ſein. Allerdings wäre dann noch immer die Frage aufzuwerfen, wie es doch geſchehen mag, daß der idealiſtiſche Dichter in ein paar Zeilen dieſelbe Aufgabe abſolvirt, zu welcher der realiſtiſche eben ſo vieler Seiten bedarf; aber die Antwort darauf würde tief in das Kapitel von der Verſchiedenheit der dichteriſchen Methode hüben und drüben führen, auf welches einzugehen ich mir heute eben verſagen muß.

Um dahin zurückzukehren, von wo ich ausgegangen: dem Verſuch des Nachweiſes, daß ſelbſt eine Dichtung, welche wie die Ihre dem Kritiker die Kontrole, wie weit ſie ſich von der „Natur" entfernt, oder wie nah ſie derſelben etwa komme, gefliſſentlich ſo leicht macht; die ihre Vorwürfe durchaus im Bereich des Möglichen ſucht; ihre Wirkungen ſtets mit den ſimpelſten Mitteln zu erreichen ſtrebt; mit der ſogenannten „Wahrſcheinlichkeit" in jedem Punkte zu rechnen ſcheint, dennoch im Intereſſe derjenigen Wahrheit, auf die es ihr allein ankommt und ankommen darf, des Unwahrſcheinlichen nicht entbehren kann.

In einem meiner Romane — ich glaube in „Sturmfluth"

— laſſe ich einen ahnungsloſen jungen Mann von einem eiferſüchtigen Rivalen mit zum Stoße bereitem Meſſer belauern, beſchleichen. Die Scene iſt eine abgelegene Partie des Thiergartens; Zeit: Spätabend; auch bleibt es, nebenbei geſagt, beim böſen Willen, da ſich, ich weiß nicht was, zwiſchen Abſicht und Ausführung des Attentats drängt. Ich wurde von der realiſtiſchen Kritik darüber belehrt, daß dergleichen Erfindungen in der Gegenwart völlig unſtatthaft ſeien; ſo etwas komme bei uns nicht mehr vor; in dem Thiergarten lauerten heuer, auch nicht im Abenddunkel und in den entfernteſten Partien, Leute mit gezückten Meſſern auf ihre Rivalen.*) Sie mögen ſich nun vorſtellen, lieber Freund, wie ich erſchrak, als Ihr Held, der ſozialdemokratiſche Reichstagsabgeordnete, von Unzufriedenen ſeiner Partei in der Bendlerſtraße (Sie nennen ſie ja!) nicht nur bedroht, ſondern regelrecht überfallen und ſchwer verwundet wird, noch dazu „unmittelbar unter den Fenſtern" der Wohnung der Dame, mit welcher er ein Verhältniß hat! Da war denn doch meine Erfindung von kindlicher Beſcheidenheit im Vergleich zu der Ihren. Wo dachten Sie nur hin? Es kann der Nachweis geliefert werden, daß ein Faktum, wie Sie es ganz ruhig erzählen, niemals ſtattgefunden hat, niemals ſeit dem Beſtehen des Reichstags ein Abgeordneter irgend welcher Partei in irgend welcher Straße Berlins angefallen und lebensgefährlich verwundet iſt. Und wenn nun eben derſelbe Mann ein paar Wochen ſpäter „an einem Morgen in der Frühe todt im Thiergarten" aufgefunden wird, „auf einer Bank liegend, hinter der Venusſtatue am Goldfiſchteich, mit einer Kugel in der Bruſt" — mir ſtanden

*) Es iſt gewiß zu bedauern, daß der Thäter eines neuerdings im Thiergarten, noch dazu an einer keineswegs abgelegenen Stelle ſtattgehabten Mordes ſo wenig Reſpekt vor der realiſtiſchen Kritik gehabt hat! Anmerk. d. Verf.

die Haare zu Berge. Das soll der Leser Ihnen glauben? Das ist die Wahrscheinlichkeit, nach welcher die Poesie zu streben hat?

Und, Hand aufs Herz, lieber Freund, es ist sehr wahrscheinlich, daß in die Schwester Ihres Helden sich erst der Vater Brand und dann — so lange nachher — der Sohn Brand verliebt? und, indem die Liebe des Sohnes ein so unglückliches Ende nimmt, eine Sühne herbeigeführt wird für das Unrecht, welches der Vater einst an dem armen Mädchen beging? Weiter, daß wiederum der Bruder dieser Schwester — eben Ihr Held — der Geliebte der Frau Sybille Brand und so der Rächer jener ihrer Herzenskälte wird, in welcher der Gemahl seiner Zeit eine Entschuldigung seiner Treulosigkeit fand, und mit der sie sich später über das gewaltsame Ende ihres Sohnes so leicht hinwegsetzte?

Sie werden mir erwidern —

Aber Sie werden sich doch nicht im Ernst gegen Vorwürfe vertheidigen wollen, die nicht ernsthaft gemeint sind? Mir nicht sagen wollen, warum Sie diese „Unwahrscheinlichkeiten" — denn das sind sie nun einmal — nicht sowohl zulassen, als eigens erfinden mußten, wenn Sie in einem so kleinen Umfang ein so bedeutendes Stück Menschenleben schildern; mit Hülfe so weniger Personen, von denen eigentlich keine über das Durchschnittsmaß emporragt, so viel psychologisch Interessantes, ethisch Merkwürdiges, sozial-politisch Beachtenswerthes zur Sprache und zur Darstellung zu bringen beabsichtigten.

Um diese Absicht voll und rein durchzuführen und damit dem Endzweck der Poesie zu genügen, welcher — man mag sich den Vorwurf groß oder klein wählen, einen Roman oder eine Novelle, eine Tragödie oder ein Lustspiel schreiben — kein anderer sein kann, als ein menschlich Wahres hinzustellen,

wahr nicht vor dem Forum des Verſtandes, welchem dieſe Art der Wahrheit „ewig problematiſch“ iſt, ſondern vor dem der Phantaſie, die, wie ſie allein es zu ſchaffen vermochte, ſo auch allein auf ſeine Echtheit hin zu prüfen im ſtande iſt.

Ich hoffe, lieber Freund, wir beide haben uns darüber verſtändigt, was man von dem „Wahrſcheinlichen“ in der Poeſie zu halten habe. Daß die Realiſten nicht mit dieſem Wahrſcheinlich-Unwahrſcheinlichen arbeiten wollen, und doch auf Tritt und Schritt dazu gezwungen werden, während ſie fortwährend mit dem „Wahren“ zu operiren glauben, iſt ein Widerſpruch zwiſchen ihrer Theorie und ihrer Praxis, der für jedes in äſthetiſchen Dingen nicht farbenblinde Auge bis zur Greifbarkeit klar liegt.

IV.

Die „Première.“

„Sie wiſſen: ich hüte unſre Mutterſprache, wie meinen Augapfel, und gebrauche nie ein Fremdwort, wo ich es vermeiden kann; aber daß man „Première“ ſagt, muß ich loben. Jeder ehrliche deutſche Ausdruck wäre zu gut für ein Etwas, das ſchlechterdings eine Erfindung des Teufels iſt.“

„Wieſo des Teufels?“ fragte ich.

Der aufgeregte Freund maß mich mit einem verwundert-ſpöttiſchen Blicke und erwiderte:

„Freilich! Sie haben ja dem Böſen noch niemals auch nur den kleinen Finger gereicht. Da können Sie es freilich nicht verſtehen.“

„Aber ich verſtände es gern,“ ſagte ich. „Und völlig unverſtändlich iſt mir, wie man ſich ſo über etwas Nothwendiges erboſen kann. Jedes Theaterſtück — denn davon ſprechen wir ja wohl? — muß doch einmal zum erſten Male aufgeführt werden.“

„Leider!“ ſagte der Freund, und hieb mit ſeinem Spazierſtock ein paar hoch aufgeſchoſſenen Diſteln, welche auf der Düne wuchſen, die trockenen Köpfe ab.

Ich hatte mich auf den warmen Sand geworfen und blickte hinaus auf das Meer. Es war die Zeit der tiefſten Ebbe. Wie im Halbſchlaf träumend und murmelnd, kamen die müden Wellen an den glatten Strand, auf dem ein paar große weiße Möwen ſtanden, unbeweglich, wie die wenigen weißen Sommerwolken an dem leuchtend blauen Himmel. Hinter mir hörte ich den Freund noch immer Diſteln köpfen.

„Geſtehen Sie, lieber Freund," ſagte ich lächelnd: „das greuliche Ding, für das es keinen ehrlichen deutſchen Namen giebt, wäre eine ganze ſchöne Sache, wenn es keine Rezenſenten gäbe."

„Hol' ſie der Geier!" rief der Freund, und ſein Bambus ſauſte wieder durch die Luft.

„Amen!" ſagte ich.

„Und doch irren Sie ſich ſehr," erwiderte er, mir zur Seite tretend, „wenn Sie glauben, ich hätte es ſpeziell auf die gemünzt. Die armen Tröpfe! Da ſie ſelbſt nichts können, müſſen ſie ja der Welt weismachen, daß es anderen Leuten nicht beſſer gehe. Und dann: auch wenn ſie den ſolideſten Willen hätten, gerecht, billig, unparteiiſch, kaltblütig und aller menſchlichen Tugenden voll zu ſein und zu bleiben — iſt es denn einer, bleibt es einer an einem ſolchen vermaledeiten Première-Abend — vor der Bühne, auf der Bühne, hinter der Bühne? Bleiben Sie doch nüchtern inmitten eines Hexenſabbaths!"

„Wenn ich nicht annehmen ſoll," ſagte ich, „daß Sie ſelbſt in dieſem Augenblicke unter der aufregenden Wirkung des Porters ſtehen, den wir vorhin in der Giftbude getrunken haben, ſo legen Sie ſich zu mir und erklären Sie mir den Grund, oder meinethalben die Gründe Ihres Abſcheus. Es müſſen ſchon ganz triftige ſein, oder Sie würden ſich nicht ſo ereifern. Wollen Sie?"

„Ich will's verſuchen," erwiderte er, bereits an meiner

Seite; „obgleich es eigentlich unrecht ist, sich der Stunde schönes Gut durch solchen Blödsinn zu verkümmern. Aber womit soll ich nur anfangen?“

„Vielleicht mit dem Anfang?“ sagte ich.

„Das wäre denn wohl der Autor,“ erwiderte er, „denn von ihm rührt schließlich das ganze Unglück her. Aber gerade deshalb, weil er der Hauptschuldige ist, möchte ich mir ihn bis zuletzt aufsparen.“

„Nach ihm scheinen mir die Schauspieler die nächsten dazu zu sein,“ fuhr ich fort. „Und für sie ist doch unmöglich eine solche erste Aufführung — um das Ihnen verhaßte Wort zu vermeiden — ein Hexensabbath! Doch nur die erwünschte Gelegenheit, ihr Licht leuchten zu lassen vor den Leuten! Ein Tag reinsten Glückes für jeden einzelnen von ihnen, der, was er in der Stille seines Künstlerbusens so lange gehegt und gepflegt, nun herausstellen kann im Glanz der Lichter vor einer athemlos lauschenden Menge; in schöner neidloser Eintracht mit seinen Kollegen, deren jeder wiederum von demselben schaffungsfreudigen Gefühl getragen und gehoben wird, einer für alle, alle für einen wirkend zu demselben Zweck: dem geliebten Dichterwerke, das ohne sie ein Bündel bedruckter Blätter bliebe, zum Leben zu verhelfen, zu seinem wahren Leben!“

„Amen!“ sagte der Freund. „Wenn Ihre Deklamation ein lateinisches Exercitium wäre, müßten Sie zweifellos nachsitzen. So viele Worte, so viele Fehler! Nein, lieber Freund, Sie verstehen von diesen Dingen doch noch weniger, als ich dachte, das heißt: ganz und gar nichts. Ich muß Ihnen schon reinen Wein einschänken. Und nun, damit ich keinen Tropfen verschütte, stören Sie mich weiter nicht, und schlucken geduldig den Trank hinunter, so sauer er Ihnen auch vorkommen, und so sauer Ihnen infolge dessen das Schlucken ankommen mag.

„Also die Schauspieler in einer Première! Sie hören, ich

ſpreche das Wort mit dem kalten Blute aus, von welchem ich wünſchte, ich könnte den betreffenden Herren und Damen an einem ſolchen Abend eine gehörige Portion abgeben. Eine Transfuſion, die leider unausführbar iſt. Der Schauſpieler kann an dieſem Abend nicht kaltblütig ſein, um ſo weniger, je echter das Theaterblut, das in ſeinen Adern rollt. Sein Wirken — und jedes tüchtigen Menſchen Wirken iſt ſeine eigentliche Exiſtenz — beruht auf dem Augenblick. Das iſt das Eine und Einzige, was er beſtimmt weiß, und das ihn an dem verhängnißvollen Abend mit einem gewiſſen Muth der Verzweiflung erfüllt. Iſt das der rechte Muth? Auch der Soldat in der Schlacht kämpft für ſeine Exiſtenz — gewiß! Aber um den Ausgang der Schlacht ſteht es ſchlecht, in welcher der Soldat nicht weiß, wofür er ſein Leben in die Schanze ſchlägt; ihm auch nur ein Zweifel an der Gerechtigkeit der Sache kommt, für die er kämpft. Der Schauſpieler geht in die Schlacht für eine zweifelhafte Sache. Ohne ſeine Schuld. Kein Verſtand des verſtändigſten Theaterdirektors, des gewiegteſten Kritikers vermag im voraus zu entſcheiden, ob ein neues Stück im Licht der Lampen ſich bewähren wird, oder nicht. Und der Schauſpieler ſollte es vermögen? er, der — wäre er ſonſt ein Schauſpieler? — das Ganze von dem einſeitigen Standpunkt ſeiner Rolle ſieht, ſehen muß? Seiner Rolle, von der er wiederum nicht weiß, ob er mit derſelben ein heiteres oder ſchwarzes Los gezogen hat? will ſagen: ob ſie wirklich in dem Bereich ſeiner individuellen Kraft und Kunſt liegt; oder ob — wenn er auch davon überzeugt ſein ſollte — es ihm gelingen wird, ſeine Intentionen zum vollen, das Publikum überzeugenden Ausdruck zu bringen? Sie meinen, über alle dieſe beklemmenden Unſicherheiten und Zweifel müßten doch die Proben dem Schauſpieler weggeholfen haben? Ich aber ſage Ihnen: es giebt nur eine wirkliche Probe, das iſt

die erſte Aufführung. Was vorhergeht — und hätte man es ſich noch ſo viele Zeit und Mühe koſten laſſen, und ſäße jedes Wort feſt, und ſtünde jedes Möbel auf ſeinem genau beſtimmten Platze, und „klappte“ alles — es iſt alles doch nur unſicheres Taſten und Tappen geweſen im Vergleich zu der grimmigen Realität der unerbittlichen Rhodus, auf welcher jetzt getanzt werden muß, und jeder Schritt, ſo zu ſagen, den Tänzer in den Abgrund des Mißfallens ſtürzen oder zu dem Gipfel des Applauſes emportragen kann.

„Ich übertreibe nicht. Ich habe bei einer Première Männer, die wahrlich ſonſt den Teufel ſelbſt nicht fürchteten, vor dem erſten Auftreten, blaß durch die Schminke hindurch, auf ihr Stichwort harrend, an der Kouliſſe lehnen und aus der erſten Scene wieder abtreten ſehen mit ſtieren Augen, glaſig trockenen oder ſchaumbetupften Lippen, kochendem Athem und allen Symptomen eines Menſchen, der ohne Narkoſe eine ſchmerzhafte Operation oder einen Kampf auf Leben und Tod durchzumachen gehabt hat. Und dabei ſchallte aus dem Zuſchauerraum lärmender Beifall dem Abgetretenen nach! Nun laſſen Sie es ſtill geblieben ſein, wo er, ſicher, wie auf das Amen in der Kirche, auf Applaus gerechnet hatte; laſſen Sie gar jenes Ziſchen hinter ihm her tönen, das kein gefühlvoller Menſch über die Lippen brächte, wenn er wüßte, welche Qualen er damit einem bereitet, der doch ſchließlich trotz der bunten Lappen, mit denen er ſich behängt hat, ſein Mitmenſch iſt — ſagen Sie mir, was Sie wollen, aber ſagen Sie nicht, daß ein Schauſpieler in dieſer natürlich-unnatürlichen Erregung, in dieſem Fieber der Erwartung, der Hoffnung, der Enttäuſchung, meinetwegen des Triumphes, im höheren, d. h. künſtleriſchen Sinne gut ſpielen, geſchweige denn ſein Beſtes geben kann.

„Und nun, lieber Freund: mit einem Sprunge von der

Bühne vor die Bühne: ins Parquet, in eine Loge, irgend einen der Ränge, auf die Galerie! Das Haus ist „ausverkauft“; wir wohnen ja einer Première bei! und das neue Stück ist von einem wenig bekannten, sagen wir: unbekannten Autor. Es ist der bei weitem harmlosere Fall. — „Kennen Sie das Stück?“ — „Nein, wie sollte ich! Und Sie? — „Ebensowenig, aber ich höre, der Verfasser soll nicht ohne Talent sein.“ — „Der Verfasser? ich denke, es ist eine Dame?“ — „Um Himmelswillen! Das wird denn wieder danach sein! Wenn ich das gewußt hätte!“ — „Freilich. Nun wir werden ja sehen. Vielleicht ist es doch nicht ganz so schlecht.“

„Wie schlecht? Das ist die Frage. Daß es gut sein könnte, nimmt eigentlich niemand an: man hat ja an dieser Stelle schon so viele Enttäuschungen erlebt! Und — schrecklich, es zu sagen: da sind wenige, die von Herzen wünschen, daß es gut sein möchte. Natürlich will man sich „amüsiren“. Aber es giebt ja verschiedene Arten von Amüsement, unter denen die Schadenfreude nicht für die schlechteste gilt. Wie diese Perversität in das menschliche Gemüth kommt, ich weiß es nicht; vermuthlich wird es damit geboren. Wenigstens ist das die Meinung der Fliege, der das spielende Kind die Beine auszupft, und des Gladiators, dessen brechender Blick über die jubelnde Menge auf den Rängen der Arena irrt, und des Autors, wenn die Herrschaften im Parquet nach jedem seiner Aktschlüsse sich in eisiges Schweigen hüllen. Ja, wenn man wüßte, ob man klatschen dürfte! Man wird es morgen früh wissen, wenn man seine Zeitung aufschlägt; heute Abend — unmöglich! Vorsicht ist die Mutter der Weisheit; wer hüllte sich gern in das Gewand des Thoren! Und wie leicht kann man bei solcher Gelegenheit als ein Thor erfunden werden, wenn man an der unrechten Stelle lacht oder weint! Wie

unverfänglich dagegen und zugleich wie kleidsam sind kritisch hochgezogene Brauen, abwartendes Lächeln, vieldeutiges Achselzucken! Ja, handelte es sich nicht um einen Namenlosen, der am Ende gar noch ein Pseudonymos ist! wäre es ein notorischer Mann, der da heute Abend vor den Schranken des hohen Gerichtshofs stünde — dann freilich könnte man, dann müßte man den Muth seiner Meinung haben, ihn selig sprechen oder verdammen — je nachdem.

„Je nachdem man nämlich sein Freund oder Feind ist im gewöhnlichen rein menschlichen oder auch nur im übertragenen litterarischen Sinne der Billigung oder Mißbilligung seiner künstlerischen Richtung, seiner bisherigen Leistungen. Auf deren Höhe vielleicht das neue Stück nicht steht — ein schlimmer Fall für seine Freunde, die ihm à tout prix zu einem abermaligen Erfolge verhelfen, mindestens einen respektabeln succès d'estime — achten Sie darauf, wie ich bei der greulichen Sache immer tiefer in das Fremdwörterunwesen gerathe! — sichern wollen. Oder es steht auf seiner gewohnheitsmäßigen Höhe, überragt dieselbe wohl gar — ein böser Handel für seine Feinde, denen das Ding unter keinen Umständen gefallen darf; die tausend Augen haben möchten, auch die Fehler auszuspähen, welche zu verzeihen man den lieben Gott so inständig bittet; und in Hohnlachen ausbrechen, haben sie einen ausgefunden, den man freilich mit menschlichen Augen sehen kann, besonders wenn sie mit der Brille der Mißgunst, des Hasses, des Neides (in jeglicher Qualität und Form) bewaffnet sind. — So, glauben Sie mir, rast das Fieber, das auf der Bühne alle vom ersten Liebhaber bis zum letzten Koulissenschieber ergriffen hat, auch im Zuschauerraum und will sein Opfer haben: das Opfer der reinen Vernunft, der ästhetischen Urtheilskraft, ja, der allergewöhnlichsten Billigkeit und Wohlanständigkeit. Lieber Freund, man

braucht noch lange kein Engel zu ſein, um ſein Geſicht zu verhüllen vor dieſem widerlichen Schauſpiel im Schauſpiel, das ganz unmittelbar hinter den ſpaniſchen Stiergefechten kommt, wenn es denen nicht „über“ iſt. Denn da fallen doch nur Pferde und Ochſen und hin und wieder koſtet es ein Menſchenleben. Hier ſteht jedesmal auf dem Spiel, was dem Dichter theurer iſt als ſein Leben: ſein Ruf. Und mit dieſem ſeinem höchſten Gut wird hier Va banque geſpielt — hinüber und herüber von Freund und Feind — immer auf Koſten des heiligen Geiſtes der Wahrheit, während ſich der Vater der Lüge ins Fäuſtchen lacht.“

Der Freund ſtieß den Bambus, welchen er, jetzt aufrecht ſitzend, zwiſchen den Knieen hielt, bis zur Hälfte in den loſen Sand.

„Sie müſſen in der letzten Zeit fürchterliche Erfahrungen gemacht haben,“ ſage ich. „Aber zugegeben: Sie übertreiben nicht: das Theater an einer ſolchen Première iſt ein Hexentanzplatz, ein Spital für Fieberkranke auf und vor der Bühne: die Schauſpieler können vor aller Aufregung nicht gut ſpielen, die Zuſchauer büßen vor lauter Sympathie oder Antipathie das geſunde Urtheil ein — der Morgen hat alles wohl beſſer gemacht. Den nach der Première, meine ich, an welchem in den Zeitungen die Auslaſſungen der Kritiker erſcheinen, jener Geſchworenen, deren heiliges Amt es iſt, ohne Voreingenommenheit und Parteilichkeit auf Pflicht und Ehre zu urtheilen nach ihrem beſten Wiſſen und Gewiſſen.“

Als hätte er ſämmtliche Diſtelſtauden, die er vorhin geköpft, unter ſich, ſprang der Freund von ſeinem Sitze auf, riß den Bambus aus dem Sande und begann mit langen Beinen die Düne hinabzuſchreiten.

„Was ficht Sie an?“ fragte ich, an ſeine Seite eilend.

„Ich habe ernsthaft gesprochen," erwiderte er, „und Sie wollen Ihren Scherz mit mir treiben."

„Aber ich denke nicht daran," versicherte ich den Aufgeregten; „ich sage und behaupte noch einmal, daß die Kritik für den, der sie ausübt, eine delikateste Ehrensache ist; ein Amt, dessen hoher Verantwortlichkeit sich der Träger alle Zeit bewußt sein muß, und dessen sich auch unsere Kritiker sicher bewußt sind, die paar Ausnahmen von vornherein zugegeben, auf die Sie vorhin anzuspielen schienen, und welche sich die menschliche Gebrechlichkeit nun einmal in allen Lebenssphären nicht unterschlagen läßt. Oder sollte es sich wirklich anders verhalten?"

Der Freund antwortete nicht sogleich und dann: „Verzeihen Sie! aber ich hatte in der That nur die Wahl, Sie für naiv oder böswillig zu halten. Und ein solcher Grad von Naivität — nun, unter dem weiten Himmel ist ja selbst heute noch alles möglich, also auch ein Theaterrecensent, der sich — wie es in der rheinischen Schwurgerichtsformel heißt — verpflichtet hält, zu sagen: „Die Wahrheit, die ganze Wahrheit und nichts wie die Wahrheit", natürlich: so weit sein individuelles Beobachtungs-, Fassungs- und Begriffsvermögen reicht. Es ist ferner möglich, daß unter diesen subjektiv wahrheitsgetreuen Menschen sich einer und der andere findet, dessen Perceptionsfähigkeit, zu der wir auch noch eine reiche Erfahrung treten lassen wollen, ungewöhnlich weit reicht, mithin seine Aussage — nicht entscheidend ist — denn ebensowenig wie die Kunst, hat die Kritik jemals ein Mensch allein besessen — aber doch schwer ins Gewicht fällt und unter keinen Umständen unbeachtet gelassen werden darf. Es giebt eben, wie Sie so originell wie richtig bemerkten, überall Ausnahmen. Dieses ist eine. Nicht als ob ich sagen wollte, daß nun alle anderen pflichtvergessene Schelme wären, Judasseelen, denen die Wahrheit

um die dreißig Silberlinge des materiellen Vortheils feil ist, welchen sie zu ergattern hoffen, wenn sie den „Konkurrenten" mundtodt machen; oder die es kitzelt, einen notorischen Löwen ihren Eselshuf fühlen zu lassen. Ich will ebensowenig weiter behaupten, daß der Rest, den die Gemeinheit noch offen läßt, nur von grünen Jungen okkupirt ist, die sich ihre litterarischen Sporen erst verdienen sollen und auf diese bequemste aller Weisen zu verdienen gedenken; oder von solchen, die allerdings längst Ritter sind — wenn auch nur in ihren eigenen Augen und derer eines halben Dutzend kameradschaftlicher Gerngroße, mit welchen sie zwischen zwölf und zwei in der Nacht bei Kaffee und Cognac die Welt im allgemeinen und die litterarische im besonderen in Ordnung bringen. Ich weise diese Unterstellung streng zurück; nehme vielmehr an: sie sind an diesem Abend ausnahmsweise alle, alle ehrenwerthe, intelligente, ästhetisch wahrhaft gebildete Leute, aber — es ist der Abend einer Première! Auch sie sind im Banne des Giftbaums und athmen seinen sinneberückenden, verstandumnebelnden Duft. Sie mehr und stärker als alle anderen, die, wären sie dem Autor noch so innig befreundet, oder haßten sie denselben noch so intensiv, in Vergleich zu ihnen unbefangene Kinder sind. In den berauschenden Trank der Parteinahme für und wider ist für sie noch ein besonders starkes Gift gemischt, zusammengesetzt aus dem Fanatismus für das ästhetische Prinzip, dem sie zugeschworen haben, und der Nothwendigkeit, heute und hier demselben ein wohlgefälliges Opfer bringen zu müssen. Zu müssen — die Pflicht erfordert es! Und auf der Stelle muß es gebracht werden. Ohne die Gnadenfrist der nochmaligen Ueberlegung einer vielleicht sehr schwierigen, sehr verwickelten Sache; ohne den überreizten Nerven die Ruhe einer Nacht gönnen zu dürfen, jagt der Unglückliche — in meinen Augen ist er es in

dieſem Moment und er hat mein volles Mitleid — noch während der Vorhang zum letzten Male fällt, auf ſeine Redaktion und ſchreibt mit fliegender Feder ſein Urtheil nieder. Vielleicht nur ein Dutzend vorläufiger Zeilen für das Morgenblatt. Aber es iſt gerade genug, um ſich auf dieſe Improviſation feſtzunageln, dem esprit d'escalier die Thür vor der Naſe zuzuſchlagen. Einen Richter, ſelbſt in Bagatellſachen, der ſeines Amtes ſo leichtfertig, ſo fahrläſſig waltete, würde man ſofort kaſſiren. Dieſer Richter in einer wichtigen Angelegenheit der Litteratur, dieſer Hüter des guten Geſchmackes und der höheren Sittlichkeit ſeiner Nation, der Diener im Tempel Apollos und der Muſen — er muß ſein ſchwieriges verantwortliches Geſchäft abmachen in einer Gemüthslage, welche für eine rationelle Behandlung desſelben die möglichſt ungünſtige iſt, binnen einer Friſt, die ſelbſt dem leichtſinnigſten Schuljungen zur Abſolvirung eines morgen früh fälligen Exercitiums zu kurz bemeſſen erſcheinen würde.

„Aber, werden Sie mir ſagen, das iſt doch auch im ſchlimmſten Falle kein endgültiges Verdikt; doch nur eines erſter Inſtanz, von der an das zweiter, dritter und folgender appellirt werden kann: an das Publikum der folgenden Vorſtellungen, welches nicht mehr unter dem Giftbaum der Première ſitzt, alſo wieder zurechnungsfähig iſt und ſich doch wahrhaftig nicht durch die Kritik, weder die lobende noch die tadelnde, — kennt ſie doch das Quibus auxiliis, cur, quomodo, quando! — in ſeinem eigenen Urtheil wird haben präjudiziren laſſen. Ach, lieber Freund, das Publikum! Es geht nach Hauſe in dem guten Glauben, daß es ein gutes Stück geſehen hat, und erfährt am andern Morgen, es habe ſich gröblich geirrt: das Stück, über das es ſich gefreut, ſei ein ganz miſerables Machwerk! Oder umgekehrt: das Schauſpiel des Herrn X. X., welches geſtern

Abend einigen in theatraliſchen Dingen völlig Unzurechnungsfähigen nicht gefallen zu haben ſcheine, ſei ein Meiſterwerk, in jeder Scene, in jedem Wort mit dem Stempel des Genius gekennzeichnet; eine rettende That, von der man eine neue Epoche der dramatiſchen Kunſt datiren müſſe. — Dergleichen ließe ſich das Publikum nicht einreden, meinen Sie? und nicht gefallen, weil es doch nicht mehr und nicht weniger heiße, als ſchnöden Kinderſpott mit ihm treiben? Verſuchen Sie's! Aber ich rathe Ihnen: ſtellen Sie ſich gut mit den ehrlichen Maklern des Foyer, die bereits nach dem erſten Akt, ohne eine Ahnung von dem Reſt zu haben, den Kurs Ihres Stückes notiren: Geld oder Brief, — ſo und ſo viel über, ſo und ſo viel unter pari! Ich rathe Ihnen zur Vorſicht; oder Sie ziehen aus dem Glücksrad der Première, welches manche Leute ſo erfolgreich für ſich zu drehen wiſſen, eine klaffende Niete."

„Armer Autor", ſagte ich mit einem Lächeln, das ich ſofort bereute, als der Freund, der es offenbar auf ſeine Perſon bezogen (wozu er einigen Grund hatte), in großer Erregung rief:

„Thun Sie mir die Liebe und bedauern Sie den dummen Kerl nicht. Ihm geſchieht recht. Wer nicht auf die Kränze warten kann, die ihm eine dankbare Nachwelt flechten wird, muß ſich darauf gefaßt machen, daß ihn die Gegenwart mit — nun, daß ſie ihn anders traktirt. Welcher vernünftige Menſch bringt ſich in eine ſolche Lage? ſetzt ſich freiwillig auf die Anklagebank? unterbreitet eine Sache, die ihm am Herzen liegt, dem Ausſpruche einer Jury, von der in einem Schwurgericht Staatsanwalt und Vertheidiger jeden einzelnen, als notoriſchen Freund oder Feind des Inkulpaten, zu refüſiren das Recht und die Pflicht hätten? Kann er ſich freuen, wenn er freigeſprochen? Darf er ſich beklagen, wenn er verurtheilt wird? Begeht er zum erſten Male in ſeiner Einfalt eine

ſolche Thorheit, entlaſſe man ihn mit einer ernſten Verwarnung. Rennt er dem Verſucher zum andern Male und wieder und wieder ins Garn, — in die Beſſerungsanſtalt mit dem Gewohnheitstrinker, der ſo nach der Wolluſt des Rauſches giert, daß er den Jammerteufel daneben nicht ſehen kann oder will; der um ſeines ſchnöden Gelüſtes willen den Frieden ſeiner Seele, die Ruhe ſeiner Familie, das Behagen ſeiner Freunde in die Schanze ſchlägt — alles, um ſeinen Feinden möglicher-, ja wahrſcheinlicherweiſe ein großes Gaudium zu bereiten."

„Und all das Unheil führen Sie auf die Première zurück?" rief ich.

„Das habe ich nicht geſagt, wenigſtens nicht ſagen wollen," erwiderte er. „Es iſt damit, wie mit anderm Unheil, das — nach dem Orakelſpruch der Bibel — in die Welt kommen muß."

„Weshalb," ſagte ich, „uns geplagten Menſchenkindern nichts zu thun bleibt, als des Unheils Spitze abzuſtumpfen, ſo weit es in unſerer Macht liegt und unſer armer Verſtand reicht."

„Und wie weit etwa reichte der liebe Ihrige in dieſem Falle?" fragte der Freund mit einem Lächeln, welches mich bereuen ließ, das meinige vorhin bereut zu haben.

„Nun," erwiderte ich mit der Miene und Stimme eines, der über den Dingen und Parteien ſteht, „etwa ſo weit, einzuſehen, daß wer Natur und Folgen eines Uebels, deſſen Nothwendigkeit und Unabwendbarkeit er doch einſieht, zum Schrecken ſeiner Mitmenſchen vergrößert und aufbauſcht, unmittelbar hinter dem kommt, der es in die Welt geſetzt hat. Im Gegentheil zu ihm aber der Mann, welcher ſich durch das Unabwendbare nicht ſchrecken läßt, demſelben ſchon dadurch einen Theil ſeines Schreckens raubt. Und der ſich ein weiteres Verdienſt

erwerben würde, wenn er die von ihm erlangte, nehmen wir an: volle Erkenntniß des Uebels seinen Nebenmenschen nicht vorenthält, vielmehr klipp und klar mittheilt, auf daß sie es ihrerseits rechtzeitig erkennen und sich vor Schaden bewahren mögen."

„In unserm Falle also nicht in eine Première gehen?" warf der Freund in einem Tone ein, gegen dessen Sarkasmus ich im Bewußtsein der Güte meiner Sache gefeit war. Ruhig fuhr ich fort:

„Das wird sich eben nicht vermeiden lassen. Es kommt nur darauf an, wie man hingeht; ich meine: in welcher Absicht, in welcher Gemüthsverfassung? Kann diese Absicht aber eine andere sein, als: der Probe, der Prüfung eines Kunstwerks beizuwohnen, zu dessen Zustandekommen so viel Fleiß, so viele Mühe, so viel Zeit aufgewandt sind, sich so viele, ganz heterogene Kräfte haben vereinigen müssen? Die Gemüthsverfassung eine andere, als wie sie sich für einen anständigen Menschen bei einer so schwierigen Sache schickt: Der Dankbarkeit in erster Linie, daß man es sich so sauer hat werden lassen, ihm einen Genuß zu bereiten; der Hoffnung selbstverständlich, es werde ihm dieser Genuß zu theil werden; der Sorge, es könne auch auf das Gegentheil hinauslaufen; der Ueberzeugung, daß in dem einen oder dem andern Falle von einem abschließenden Urtheil nicht die Rede sein dürfe, ein solches vielmehr erst möglich sei nach sorgfältiger Erwägung Vergleichung, Sichtung und Klärung der Eindrücke dieses ersten Abends? Meinen Sie nicht: wenn ein so geartetes und vorbereitetes Publikum das Haus bei der ersten Vorstellung eines neuen Stückes füllte, der Hexensabbath, den Sie schildern, müßte sich in eine schöne ernste Feier verwandeln? Meinen Sie nicht, der aus allen Sinnen ge-

ängſtete Autor ihrer Première würde jetzt die Ruhe haben, ſein Werk zu ſehen, wie es iſt: mit ſeinen Vorzügen, die er noch zu erhöhen, ſeinen Fehlern, die er zu verbeſſern ſuchen wird in den folgenden acht Tagen, vor Ablauf welcher das Stück nicht zum zweiten Male aufgeführt werden dürfte? Und weiter: daß die Darſteller, von dem Alp befreit, möglicherweiſe die Prügelknaben des Autors werden zu ſollen, getragen von der Gewißheit, ein nächſtes Mal wieder gut machen zu können, wovon ſie heute einſehen, daß ſie es ſchlecht getroffen haben, mit ganz anderer Freudigkeit ihr beſtes Können einſetzen werden? Endlich, daß jene böſen Leute, die Kritiker, ſich auf ihre theure Pflicht beſinnen und über die „Première“ entweder gar nicht ſchreiben werden, oder doch nur in dem Sinne und aus dem Geiſte des Publikums heraus — meines Publikums, des wohlwollenden, ſich nach dieſem einmaligen Sehen und Hören eines bedeutenden Werkes der natürlichen Beſchränkung ſeiner Urtheils-Kompetenz völlig bewußten? Um dann — nach acht Tagen — an ihr verantwortliches Werk zu gehen: die sine ira et studio auszuführende ſachgemäße Beſprechung des fraglichen Stückes, auch wenn es ein fraglos unbedeutendes, ja ſchlechtes wäre. Auch in dem Falle — und gerade in dem — geziemt es ſich, daß das richterliche Urtheil ein wohl abgewogenes, ſubſtanzirtes, wenn nicht den Schuldigen, ſo doch das Publikum überzeugendes ſei. Und wie oft dürfte eines, das in erſter Inſtanz verurtheilt ſchien — oder war, in zweiter frei, vielleicht glänzend freigeſprochen und aus dem Orkus, in welchen es ſchon zu verſinken drohte, zu fröhlichem, langdauernden Leben im Lichte der Sonne — der theatraliſchen, meine ich — zurück gerettet werden!

Sagen Sie alſo nicht: die Sache bringt es mit ſich. Sagen Sie das Richtige: die Menſchen — aus ſchierem täppiſchen

Unverſtand die einen und meiſten, aus verbiſſener Rechthaberei oder gar offener Bosheit die anderen und wenigſten — wandeln ein an ſich nothwendiges, zweckdienliches, fruchtbringendes und, richtig angefaßt, auch harmloſes Etwas in ſein Gegentheil um."

„Schön," ſagte der Freund. „Und nun ſchießen Sie mir eine von den Möwen da! die am weiteſten rechts fliegt: die alte mit der weißen Bruſt und den ſilbergrauen Flügeln!"

„Auf zweihundert Schritt mit dem Spazierſtock?" rief ich lachend.

„Scheint Ihnen das ſo ſchwer?" erwiderte er. „Ich dächte, es wäre noch immer leichter, als die guten klugen, beſcheidenen Menſchen zu finden und zuſammenzubringen, die Sie abſolut haben müſſen, ſoll Ihre Première nicht bleiben, was ſie in meinen Augen iſt: eine Chimäre, der Traum und fromme Wunſch eines Schwärmers."

„Sie ſind eben ein unverbeſſerlicher Peſſimiſt."

„In theatraliſchen Dingen, ja; und Sie wären es nicht minder, hätten Sie meine Augen und ſähen, was da unſichtbar geſchrieben ſteht über der Thür eines jeden dieſer „Apollo und den Muſen" und wie die ſchönen Redensarten ſonſt noch lauten mögen, geweihten Tempel."

„Doch nicht: Lasciate ogni speranza —"

„Voi ch' entrate! Ganz richtig. Wir haben in Deutſchland nie ein Nationaltheater gehabt und ſind heute von dieſem Ideal ferner als je. Man kann von unſern Theatern nur noch als von öffentlichen Vergnügungsanſtalten reden für den zugleich überſättigten und heißhungrigen, indolenten und capriciöſen, wetterwendiſchen und eigenſinnigen Sultan Publikum, errichtet und unterhalten von tauſend Händen, die geſchäftig ſind, ſeine blaſirte Majeſtät bei guter Laune, d. h. möglichſt

ſpendabel zu erhalten. Man lebt ja davon, und: Il faut vivre! ſagte der hungrige Schneider ſo epigrammatiſch ſchön zu Herrn von Talleyrand. Will ſich der Gebieter auf dem Polſter der Banalität dehnen, machen wir es ihm ſo breit und ſo platt wie möglich; will er ſich, die erſchlafften Nerven zu kitzeln, in realiſtiſche Neſſeln ſetzen, oder verlangt er, da auch die Neſſeln nicht mehr reizen, ein naturaliſtiſches Schlammbad — Ihre Gnaden haben nur zu befehlen — es iſt alles bereit, es wird alles geſchafft. Und ſollte Majeſtät ausnahmsweiſe an idealiſtiſchen Velleiteten leiden, — die alten klaſſiſchen und romantiſchen Schulpferde ſtehen geſattelt, behängt mit den koſtbarſten Schabracken, von denen ſich die guten Thiere in den Tagen ihrer fröhlichen Jugend nichts träumen ließen. — Doch da ſind wir an Ihrer Wohnung. Wir haben noch anderthalb Stunden bis zum Diner; gerade Zeit, ſich ein bischen aufs Ohr zu legen und dann Toilette zu machen. Apropos, haben Sie mein neues Stück nun geleſen?"

„Sie gaben es mir ja erſt geſtern."

„Und noch nicht geleſen?"

„Seien Sie froh, wenn ich es überhaupt noch leſe nach allem, was Sie mir über die Verkommenheit des Theaters von heute geſagt haben."

„Mein Gott, das ſagt man ſo!"

„Aha!"

„Das heißt: man drückt ſich vielleicht hin und wieder etwas zu ſcharf, zu draſtiſch aus. Aber die Sache — die Sache verhält ſich buchſtäblich, wie ich ſie Ihnen geſchildert habe — buchſtäblich!"

„Und dennoch haben Sie Ihr Stück nicht nur geſchrieben, ſondern auch wirklich eingereicht?"

„In X, bei dem Y-Theater. Natürlich!"

„Und es ist angenommen?“

„Selbstverständlich.“

„Und wann ist die — die —“

„Geniren Sie sich nicht! Die Première ist auf den fünften nächsten Monats festgesetzt. Sie müssen kommen; jeder meiner Freunde muß kommen! Es ist Ehrensache!“

„Auf einmal?“

„So lange auf Erden Komödie gespielt wird. Glauben Sie mir: schon Aeschylus und Sophokles haben für eine freundschaftlich-gesinnungstüchtige Claque gesorgt. Und gar Euripides! von Aristophanes ganz zu schweigen.“

„Dann wäre auch damals schon eine Première —“

„Ein Hexensabbath gewesen? Was sonst?“

„Da sollte doch aber Euch Theatermenschen sammt und sonders —“

„Ist nicht mehr nöthig. Er hat uns alle sicher beim Kragen. Schlafen Sie wohl!“

„Gleichfalls!“

V.

Edgar Poe gegen Henry Longfellow.

I.

Wohl jeder von uns wird die Bemerkung gemacht haben, daß er nicht lange mit jemand intim verkehren konnte, ohne daß der Betreffende sich bei irgend einer Gelegenheit über sich selbst in einer Weise geäußert hätte, die uns höchst merkwürdig war und deshalb von uns in treuem Gedächtniß aufbewahrt wurde. Denn entweder fanden wir in dieser Aeußerung eine volle Bestätigung der Ansicht, die wir uns längst von dem Charakter des Betreffenden gemacht hatten, oder sie kam uns als die zweifellose Lösung eines Räthsels, über dem wir bisher vergeblich gegrübelt; in beiden Fällen erschien sie uns als für den Betreffenden charakteristisch im höchsten Sinne, d. h. den Kern seines Charakters enthüllend, sein Wesen erschöpfend.

Etwas dem Aehnliches erfahren wir fast unausbleiblich bei dem eingehenden Studium eines Schriftstellers. Irgendwo einmal treffen wir bei ihm auf eine Aeußerung über das, was er sich als das Ziel seines Strebens vorgesetzt; eine Darlegung seiner Ansicht und Ueberzeugung von dem Werth und der Würde dieses Zieles; ein Geständniß, wie weit er glaube, dasselbe bereits erreicht zu haben oder es noch zu erreichen hoffe; — mit einem Worte, ein Programm des Mannes, eine

Selbsteinschätzung in die Rang- und Verdienstliste der litterarischen Republik, die wie andere Selbsteinschätzungen den höchsten Anspruch auf Glaubwürdigkeit erhebt und die Hoffnung durchblicken läßt, daß Mitwelt und Nachwelt sie acceptiren und zu einer Werth- und Hochschätzung im objektiven Sinne machen werde.

Allerdings wird bei Aeußerungen der letzteren Art seltener der Fall eintreten, daß sich uns aus derselben ein neues ungeahntes Licht über eine Physiognomie, die wir doch genau zu kennen glaubten, ergießt oder gar ein Räthsel gelöst wird. Der bei weitem wünschenswerthere Fall wird freudige Zustimmung von unserer Seite sein; nicht selten freilich mag es auf einen Beitrag zu der alten Wahrheit hinauslaufen, daß nichts so wünschenswerth, aber auch nichts so schwierig sei als Selbsterkenntniß.

Ein zweiter Unterschied zwischen jenen Privat- und diesen öffentlichen Aeußerungen möchte darin liegen, daß die ersteren gemeiniglich bei einer plötzlichen zwingenden Veranlassung ohne Vorbereitung hervortreten, ja, hervorbrechen; die letzteren ebenso regelmäßig das Resultat einer ausgereiften Ueberlegung sind, welche durch eine mehr oder weniger weit zurückliegende Gelegenheitsursache veranlaßt wurde. Und entsprechend dieser verschiedenen Entstehung wird auch die Form, in die jene und diese sich hüllen, divergiren: jene, als Kinder des Augenblicks, kraftvoll, aber der Anmuth ermangelnd, auf die Sache, ich meine das Wesentliche, losgehend, und dabei das nächste Wort für das beste, das bezeichnendste für das erwünschteste haltend; diese, als Erzeugnisse eines längeren Gedankenprozesses, vielleicht peinlicher Erwägungen, in der heimlichen Absicht der Abwehr, wohl gar im Stande der Nothwehr von dem vorsichtigen Autor in die Welt gesetzt und gesandt, werden ebenso den Stempel ihrer Herkunft ausgeprägt zeigen. Das heißt,

sie werden sich selten offen geben, ihre Absicht frank bekennen und mit einem stolzen „Exegi monumentum“ den Tribut der Bewunderer oder derer, die es werden sollen, einfordern. Sie werden vielmehr vorziehen, in einer Maske sich einzuführen, die bei aller scheinbaren Harmlosigkeit doch bedeutsam ist und dem Maskirten die Freiheit gewährt, in scheinbarem Spiel nun erst recht mit allem Nachdruck und mit Aufgebot aller Kunst für die eigene Sache einzutreten.

Zum Beispiel so:

Man ist Universitätsprofessor, Schriftsteller, Dichter, der bereits in allen Zweigen der Litteratur: Roman, Drama, Lyrik, bedeutende Erfolge errungen; große Reisen gemacht und dieselben reizvoll beschrieben hat, kurz: man ist ein ganz berühmter Mann. Nur daß es da böse kritische Zungen giebt, die diesen Ruhm begeifern, indem sie bei aller ostensiblen Anerkennung (das ist das Schändlichste daran) von einer Vielseitigkeit munkeln, die darin bestehe, daß man in keinem einzigen Sattel wirklich festsitze; von einer Universalität, die auf Kosten der Originalität sich breit mache; von einem Genie, das, bei Licht betrachtet, aus lauter subalternen Talenten komponirt sei, deren eines allerdings die anderen bedeutsam überrage: das der Anempfindung, der Accommodation — um es gerade herauszusagen: der Nachahmung.

So etwas von sich behaupten zu hören, schmerzt, und wäre man noch so berühmt. Besonders wenn sich unter diesen Zungen eine findet, mit der man es beim besten Willen nicht leicht nehmen kann: eine furchtbar scharfe, überaus witzige, äußerst beredte Zunge, die noch dazu dem größten Nebenbuhler gerade auf dem Felde gehört, auf welchem man seine schönsten Lorbeeren zu ernten gewohnt ist; einem Manne, dem man regelrechte akademische Erudition, eine angesehene bürgerliche Stellung,

Moralität ſogar — kurz alles abſprechen kann, nur nicht ein ganz ſeltenes, faſt einziges Genie.

Den Gegnern, vielmehr dieſem Gegner — denn er iſt in jeder Hinſicht der representative man der Schaar — offen entgegenzutreten, in eigener Perſon, iſt aus vielen Gründen mißlich. Noblesse oblige — in dieſem Falle: zu vornehmem Schweigen. Ueberdies: Qui s'excuse s'accuse. Die guten Freunde, die den Handſchuh aufgenommen, hat der ſchreckliche Gegner auf das übelſte zugerichtet und mit zerſchlagenen Waffen und Gliedern aus den Schranken geſchickt. Was zu thun? Man läßt als ein kluger Mann den erſten Sturm ſich ausraſen; wartet, bis die Gemüther ſich ein wenig beruhigt haben und für eine freundliche Verſtändigung eher geneigt ſcheinen. Dann — reitet man nicht ſelbſt in die Schranken mit offenem Viſier — als der berühmte Profeſſor, Dichter, Schriftſteller u. ſ. w. — o nein! ſo kühn oder ſo geiſtlos iſt man nicht. Man verwandelt ſich in eine Geſtalt eines ſeiner Romane: in ein höchſt liebenswürdiges, höchſt harmloſes Schulmeiſterlein, deſſen beſcheidenes Geſchäft es iſt, den Buben und Mägdlein jahraus, jahrein das Abe und die vier Spezies einzutrichtern; das nie aus ſeinem Dorfe herausgekommen, ſich freilich fortwährend mit großen litterariſchen Plänen trägt, aber vor lauter phantaſtiſcher Zerfloſſenheit nie eine Zeile davon zu Papier bringt.

Zu dieſem ſonderbaren Heiligen, den man Mr. Churchill nennt, läßt man eines ſchönen Tages ein Individuum gelangen, das jedenfalls auch höchſt ſonderbar, aber nichts weniger als ein Heiliger iſt: ein vagirendes Kraftgenie, das im Lande umherreiſt, Mitarbeiter an einem neuen Magazin zu werben, welches dazu beſtimmt iſt, „den Charakter der amerikaniſchen, nach ſeiner (des Kraftgenies) Meinung tief im argen liegenden Litteratur zu heben.“ Das Kraftgenie heißt Mr. Hathaway,

und zwiſchen ihm und dem Schulmeiſterlein entſpinnt ſich über das Thema der amerikaniſchen Litteratur das folgende Geſpräch:

„Ich denke, Mr. Churchill, wir müſſen eine nationale Litteratur haben, in dem Maßſtab unſerer Gebirge und Flüſſe; in dem Maßſtab des Niagara, der Alleghanies und der Großen Seen.“

„Oh!“

„Wir müſſen ein nationales Epos haben, das der Größe unſeres Landes entſpricht und im Vergleich mit allen anderen Epen ſein ſoll, was Banvards Miſſiſſippi-Panorama im Vergleich zu allen anderen Gemälden, — das größte der Welt.“

„Ah!“

„Wir müſſen ein nationales Drama haben, in welchem hinreichender Raum iſt für unſere gigantiſchen Ideen und den unvergleichlichen Fleiß und Fortſchritt unſeres Volkes.“

„Natürlich!“

„Mit einem Wort: wir wollen eine völlig rauche und ungeſchorene Litteratur, welche die Erde erſchüttern ſoll wie eine Biſonherde, die über die Prairien donnert.“

„Selbſtverſtändlich, Mr. Hathaway; aber verzeihen Sie! — bringen Sie da nicht Dinge zuſammen, die nichts miteinander zu thun haben? Die Größe iſt *ein* Ding, wenn ſie auf einen Fluß, und ein *anderes*, wenn ſie auf die Litteratur bezogen wird. Breit und flach mag vielleicht auf beide gleicherlei Anwendung finden. Die Litteratur iſt doch wohl mehr ein Bild der geiſtigen Welt als der phyſiſchen, nicht wahr? — mehr der inneren als der äußeren? Berge, Seen, Flüſſe ſind, alles in allem, nur ihre Scenerie und Dekoration, nicht ihre Subſtanz und Weſenheit. Es wird nicht jemand nothwendigerweiſe ein großer Dichter, weil er an einem großen Fluſſe lebt.

Noch wird er, ist er ein Dichter, deshalb bessere Gedichte schreiben als ein anderer, weil er sie in geringerer Entfernung vom Niagara schreibt."

„Aber, Mr. Churchill, Sie wollen doch nicht den Einfluß einer großartigen Scenerie auf das Gemüth leugnen!"

„Nein; nur, daß sie den Genius zu schaffen vermag; sie kann ihn im besten Falle nur unterstützen. Die Schweiz hat keinen außerordentlichen Dichter hervorgebracht; ebensowenig wie es meines Wissens die Anden thaten, oder der Himalaya, oder die Mondberge in Afrika."

„Aber, auf alle Fälle, werther Herr, lassen Sie uns eine nationale Litteratur haben! Ist sie nicht national, ist sie gar nichts."

„Im Gegentheil; sie kann deshalb noch sehr viel sein. Nationalität ist bis zu einem gewissen Grade ein gutes Ding, aber Universalität ist besser. Das beste in allen großen Dichtern aller Länder ist das Universale in ihnen, nicht das Nationale. Ihre Wurzeln stecken in dem Boden des Geburtslandes, aber ihre Zweige wehen in der unpatriotischen Luft, welche zu allen Menschen dieselbe Sprache spricht; und ihre Blätter erglänzen in dem unbegrenzten Licht, das alle Lande durchdringt. Laßt uns alle Fenster öffnen, laßt uns Licht und Luft von allen Seiten hereinführen, daß wir nach allen vier Himmelsgegenden blicken mögen und nicht immer in dieselbe Richtung."

„Aber Sie geben doch zu, daß Nationalität ein gutes Ding ist?"

„Ja, wenn nicht zu weit getrieben; aber auch ohne das, meine ich, hat sie eine gewisse Tendenz zur Beschränkung des Horizontes unserer Einsicht. Ich ziehe das Natürliche vor. Rigorose Nationalität ist oft lächerlich. Jedermann lacht, hört er das isländische Sprichwort: ‚Island ist das schönste

Land, auf das die Sonne ſcheint.' Laßt uns natürlich ſein, und wir werden des hinreichenden Maßes von Nationalität nicht ermangeln. Und dann: können wir denn in einem höheren Grade national ſein, als unſer Charakter und unſere Denkungsart von denen anderer Nationen verſchieden ſind? Nun aber, da wir den Engländern ſehr ähnlich ſind — in der That nur Engländer unter einem anderen Himmel —, ſehe ich wahrlich nicht, wie unſere Litteratur von der jener ſehr verſchieden ſein kann. Weſtwärts von Hand zu Hand reichen wir die entzündete Fackel; aber ſie ward entzündet an dem alten heimiſchen Herde von England."

„So meinen Sie, unſere Litteratur kann niemals etwas anderes ſein als eine Nachahmung der engliſchen?"

„Keineswegs. Sie iſt keine Nachahmung, ſondern, wie jemand geſagt hat, eine Fortſetzung."

„Mir ſcheint, Sie ſtellen unſer Thema unter einen recht kleinen Geſichtswinkel."

„Im Gegentheil: unter einen ſehr großen. Keine Litteratur iſt vollendet, bis die Sprache, in der ſie geſchrieben wurde, tot iſt. Wir dürfen wohl ſtolz auf unſere Aufgabe und unſere Stellung ſein. Laßt uns ſehen, ob wir die Litteratur weiter bauen können in irgend einer unſerer Vorfahren würdigen Weiſe."

„Aber ich muß wieder und wieder auf Originalität dringen."

„Ja, aber ohne konvulſiviſche Zuckungen. Schriftſteller dürfen nicht wie chineſiſche Soldaten hoffen, Siege zu gewinnen, wenn ſie Purzelbäume in der Luft ſchlagen."

„Nun, wahrhaftig, die Ausſicht, welche ſich für unſere Litteratur von Ihrem Standpunkt aus eröffnet, iſt nicht ſehr glänzend. Bitte, was halten Sie von unſerer nationalen Litteratur?"

„Einfach, daß eine Nationallitteratur nicht die Frucht

eines Tages ist. Jahrhunderte müssen ihren Thau und ihren Sonnenschein dazu geben. Unsere Litteratur nun wächst langsam, aber sicher, indem sie, wie es die natürliche Ordnung ist, ihre Wurzeln niederwärts und ihre Zweige aufwärts richtet. Ich nun für mein Theil wünsche nicht zum Vortheil dessen, was manche Leute Originalität nennen, die Ordnung umzukehren und zu versuchen, ob wir's nicht dahin bringen können, daß sie mit ihren Wurzeln in der Luft wächst. Und was die Rauheit und Wildheit betrifft, nach der Sie so inniges Verlangen tragen, kann ich nur sagen, daß jede Litteratur, wie jede Kunst, das Resultat der Kultur und intellektuellen Verfeinerung ist."

„Ach! wir brauchen keine Kunst und Verfeinerung; wir brauchen Genie — ungezügeltes, wildes, freies Genie."

„Aber wenn dies Genie einen adäquaten Ausdruck finden will, so muß es doch Kunst anwenden, denn Kunst ist Verkörperung unserer Gedanken. Es haben manche Genie, aber sie ermangeln der Kunst und so bleiben sie stumm. Beide — Genie und Kunst — müssen Hand in Hand gehen, um den großen Dichter, Maler, Bildhauer zu formiren."

„In dem Sinne, meinetwegen."

„Ich wollte noch hinzufügen, daß nach meinem Dafürhalten unsere Litteratur einer gewissen Universalität nicht ermangeln wird. — Wie das Blut aller Nationen sich mit dem unseren vermischt, so werden ihre Gedanken und Gefühle schließlich in unsere Litteratur überfließen. Wir werden von den Deutschen die Herzlichkeit, von den Spaniern die Leidenschaft, von den Franzosen die Lebhaftigkeit nehmen und mehr und mehr mit unserem soliden englischen Verstande mischen. Und das wird uns die aufs innigste zu wünschende Universalität geben."

„Wenn Sie ſo denken, werden Sie an dem Werk, das mich jetzt beſchäftigt, wenig Freude haben.“

„Was iſt es?“

„Ein großes nationales Drama, deſſen Scene ich nach Neu-Mexiko verlege. Es heißt: Don Serafin oder der Marquis der ſieben Kirchen . . .“

Das Kraftgenie entwickelt nun den Plan ſeines nationalen Dramas, das natürlich weder ein Drama noch national, ſondern ein lächerliches Monſtrum iſt, deſſen Haupteffekt in dem Auftreten einer amerikaniſchen Zirkusgeſellſchaft (inkluſive der Pferde) beſtehen ſoll, die der Autor irgendwie in ſeinen Unſinn verflicht.

„Ein kühner Plan,“ äußert ſich jetzt der gutmüthige Zuhörer; „die Kritiker werden ohne Zweifel über Sie herfallen.“

„Nur nicht ängſtlich! Ich kenne die Kritiker aus- und inwendig — mit Haut und Knochen — in Hitze und Kälte — mit einem Worte: bin ſelbſt einer. Prächtige Burſche das — die Kritiker; meinen Sie nicht?“

„Gewiß; nur daß ſie ſo eine freundliche Art haben, von oben her über die Autoren abzuſprechen.“

„Wenn ſie nicht von oben her ſprächen und abſprächen, ſo zeigten ſie ja nicht ihre Superiorität! Und weiter hat's doch keinen Zweck.“

„Freilich; aber man kann ſich da auch nicht wundern, daß die Herren Autoren manchmal ein bischen empfindlich ſind. Ich denke oft an den Poeten in der ſpaniſchen Novelle, deſſen Manuſkripte von Mäuſen aufgefreſſen wurden, bis er zuletzt etwas ſublimirtes Queckſilber in die Tinte that und dann nie wieder beläſtigt ward.“

„Warum verſuchen Sie das nicht ſelbſt?“ fragt das Kraftgenie mit einiger Schärfe.

„O,“ antwortet das Schulmeiſterlein mit einem be-

ſcheidenſten Lächeln, „ich und meine Schriften ſind zu unbedeutend. Ich habe nicht gern mit Gift zu thun, auch nicht für ſolche Zwecke.“

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Hat Edgar A. Poe dieſe Seiten aus Henry W. Longfellows Roman „Kavanagh“ noch geleſen? Möglich wäre es ſchon. „Kavanagh“ erſchien 1849; in demſelben Jahre am 7. Oktober fand Poe endgültig Ruhe vor ſeinem Dämon; und es iſt undenkbar, daß der feine, edle Longfellow jene ſatiriſchen Blätter auf das Grab ſeines unglücklichen Gegners geſtreut hätte; auf das friſch geſchloſſene, und das ſich geſchloſſen unter ſo furchtbaren, jedes fühlende Herz zerreißenden Umſtänden. So bleibt nur eine Annahme: der Roman erſchien in einer früheren Zeit des Jahres. Aber geleſen hat ihn Poe doch wohl ſchwerlich; zu nahe ſchon ihrem Ende war die wilde Jagd ſeines unglückſeligen Lebens, als daß er eine ruhige Stunde hätte finden ſollen für ein umfangreiches Buch.

Fand er ſie aber doch, dieſe Stunde, und traf ſein Auge auf dieſe Scene, dann iſt es ſicher noch einmal aufgeglüht in dem alten genialen Feuer, von deſſen herrlichem, ſchier unerträglichem Glanze alle zu erzählen wiſſen, die je hineingeſchaut; dann hat es ſicherlich noch einmal flammende Blitze geſprüht, denen nun — ach! — keine Philippika mehr folgen ſollte, wie er ſie vor vier Jahren gedonnert gegen „Herrn Longfellow und andere Plagiariſten“.

Aber iſt denn die Stelle wirklich auf Poe gemünzt?

Es ſollte mich nicht wundern, wenn dieſe Frage ſelbſt jetzt noch von dem Leſer aufgeworfen würde. Die grobe Figur jenes Mr. Hathaway ſcheint denn doch allzuwenig charakteriſtiſch für Edgar Poe, vor dem ſelbſt ſeine ſchlimmſten Feinde nie geleugnet haben, daß er ein gentleman born and bred war. Indeſſen Longfellows Talent, charakteriſtiſche Geſtalten zu

zeichnen, war immer äußerst gering; so würde der Umstand, daß die Karikatur mißlungen, noch nichts gegen die Absicht des Urhebers beweisen. Und, wie ich schon oben bemerkte: man will in solchen Fällen nicht allzu deutlich sein; will lieber mißverstanden als einer unzweideutigen oratio pro domo geziehen werden. Mußte der glänzende, berühmte Gelehrte und Dichter sich hinter dem dunklen, erfolglosen Schulmeisterlein verstecken, durften Poes feine Züge nicht auf den ersten Blick erkennbar aus der plumpen Fratze des fahrenden Litteraten hervorschauen. Wenn sie es nur auf einen zweiten, schärferen Blick thaten! Und das ist wohl der Fall. Da ist zuerst eben der fahrende Litterat; Poe war ein solcher sein ganzes ruheloses Leben hindurch. — Da ist der Mann, der durchaus ein neues großes kritisches Magazin zu stande bringen will, welches die ganze amerikanische Litteratur revolutioniren soll: Poe hat seine Kraft aufgerieben an derartigen Unternehmungen, die von seiner Genialität wunderbar schnell zu einer ungeahnten Bedeutung gebracht und von seinem Wankelmuth ebenso wieder fallen gelassen wurden. — Da ist der Kritiker, der von hoch her über die armen Autoren abspricht; der Poet, dessen zügellose Phantasie nur das Ungeheuerliche, Unmögliche reizt — alles Züge von Poe, wenn auch fratzenhaft verzerrt. Was aber die Sache entscheidet: jene zwei Eigenschaften, die der fahrende Litterat für die unumgänglichen Bedingungen einer nationalen Litteratur erklärt und auf die er immer wieder zurückkommt: Genie und Originalität — sie sind gerade die, welche Poe dem gefeiertsten Dichter seiner Nation in der schroffsten Weise — abgesprochen hatte. Und wenn der Angegriffene nun auch, wie wir sehen, mit feinster Wendung einen Vorwurf, der ihm persönlich gemacht ist, auf die Litteratur seines Volkes in ihrer Gesammtheit ablenkt — wer den Streit, der so lange in den amerikanischen Journalen

gewüthet und den Poe ſelbſt „die voluminöſe Geſchichte des kleinen Longfellow-Krieges“ nennt, — ich ſage: wer dieſen Streit, ſeinen Anfang, ſeine Peripetien und ſein Ende kennt, der wird ſich nicht durch dieſe Wendung täuſchen laſſen und mit dem Spieler, dem der Prieſter auf dem Todtenbette gegen ſein der Kirche zuzuweiſendes Vermögen die ewige Seligkeit vermitteln wollte, ſprechen: Cachez vos cartes, mon père! je vois votre jeu.

Nehmen wir für einmal an, die celebre Sache: Poe contra Longfellow, ſei noch nicht entſchieden; oder auch, ſie ſei in erſter Inſtanz entſchieden, könne aber in eine zweite getrieben werden, und wir ſeien berufen, als Richter oder Geſchworene bei der Entſcheidung mitzuwirken. Laſſen wir uns alſo die Akten geben und informiren wir uns. Ich glaube verſprechen zu dürfen, daß es ſich der darauf gewandten Mühe verlohnt.*)

Von dieſen Akten haben wir ein Fascikel in des Angegriffenen eigener Handſchrift bereits vorweggenommen. Von der des Angreifers exiſtiren drei in der That ziemlich voluminöſe Stücke, betitelt: 1) Mr. Longfellow and other plagiarists (a discussion with „Outis“); 2) Mr. Longfellow, Mr. Willis and the drama; 3) Longfellow's ballads.**) — Damit haben wir das ganze Material beiſammen, denn was von den

*) Im Widerſpruch mit dem letzten Biographen Poes, John H. Ingram (Edgar Allan Poe. His life, letters and opinions. London 1880. 2 vol.), der (II, 7) dieſe Streitſchriften Poes als „langſtielig und nichts weniger als brillant“ bezeichnet. Aber freilich bereits Horaz bemerkt, daß, wenn das Gefäß nicht rein ſei, alles, was man hineingieße, ſauer werde; und nicht minder gewiß dürfte ſein, daß, was in unergründlichen Staub fällt, trocken werden und ein „nichts weniger als brillantes“ Ausſehen annehmen müſſe.

**) Sämmtlich und in der obigen Reihenfolge in: The Literati by Edgar A. Poe (with Memoir by R. W. Griswold). New-York 1850. (Zugleich der dritte Band der „Works“.)

Auslaſſungen ſeiner Gegner irgend bemerkenswerth iſt, hat Poe in den ſeinen wörtlich wiedergegeben und uns aufbewahrt, wie — der Bernſtein die Fliegen und Mücken, die ſich in der noch flüſſigen Maſſe verfingen. Die Folge wird zeigen, daß der Vergleich auch inſofern paßt, als das umſchließende Element nicht überall gleich rein, gleich durchſichtig iſt, im Gegentheil manche ſtarke Trübungen, ja ganz undurchſichtige Stellen enthält.

Indeſſen, kommen wir zur Sache und ſcheiden zuvörderſt ein Stück ſo weit aus, daß wir auf die behandelte Materie ſelbſt für diesmal nicht näher eingehen, ſondern nur ein paar Stellen excerpiren, welche als Introduktion zu dem folgenden und zugleich als Illuſtration unſerer Behauptung von der eigentlichen Tendenz der Scene aus „Kavanagh“ dienen mögen.

Das Stück iſt Nr. 2 und die Stellen ſind folgende:

„Die ſchriftſtelleriſche Originalität, recht betrachtet, iſt dreifach. Zuerſt: die Originalität der Grundidee; zweitens: die der verſchiedentlichen Handlungen oder Gedanken, an welchen und durch welche ſich die Idee entwickelt; drittens: die der Behandlungsweiſe, des Tones, wodurch allein ein alter Vorwurf, ſelbſt wenn er durch landläufige Incidentien oder Gedanken entwickelt iſt, doch noch eine völlig originelle Wirkung hervorbringen kann, was, alles in allem, doch das eigentlich erſtrebte Ziel iſt.

„Aber Originalität, wie eines der ſchwierigſten, iſt auch eines der ſeltenſten Verdienſte. Beſonders iſt es das in Amerika in einem bemerkenswerth ſeltenen Grade — aus hinreichend wohlverſtandenen Gründen. Wir ſind deshalb gezwungener Weiſe für gewöhnlich mit einem der beiden eben erwähnten niedrigen Grade von Originalität zufrieden und würden in der That mit hoher Genugthuung den Autor betrachten, der, indem er die drei in ſich vereinigte, das große

desideratum erfüllte. Dennoch: die drei ſollten vereinigt werden. Und von wem, wenn nicht von ſolchen Männern wie Profeſſor Longfellow — von Männern, welche die vornehmſten Niſchen in unſerem litterariſchen Tempel inne haben — ſollen wir die Vereinigung erwarten? Aber was hat Profeſſor Longfellow in dem gegebenen Fall erreicht?"

Und nun zum Schluß des Artikels die Antwort:

„Sein Stück (der ‚Spaniſche Student') iſt unoriginal in ſeiner Idee; die Incidentien ſind veraltet; die Handlung iſt keine Handlung; die Charaktere ſind keine Charaktere; kurz: es iſt ein reines Spiel mit Worten, wenn man es überhaupt ein (Schau-)Spiel nennen will." *)

Wahrlich, wenn eines Mannes Manuſkripte von ſolchen „Mäuſen" heimgeſucht werden, und er kann ſie durch „Sublimat", das er in die Tinte thut, vertreiben und thut keines hinein, ſo hat er entweder keines hineinzuthun oder iſt — ein geborener Engel!

Longfellows vielgeſchäftige Freunde waren keine Engel. Sie, die den Streit für den vornehm ſchweigenden Meiſter aufnahmen, thaten nach Kräften Sublimat in ihre Tinte; und wenn die Maus nicht daran ſtarb, war es keineswegs ihre Schuld.

Die Sache iſt: ſie waren die Mäuſe, und der, mit dem ſie zu thun hatten, war ein gräuliches Katzenthier mit ſeltſam ſcharfen Augen, die in die dunkelſte Tiefe der Mauslöcher drangen; und mit einer Sprungkraft, für welche die größte Mäuſeſchnelligkeit viel zu langſam war; und mit ſcharfen Krallen, die das im Nu erhaſchte Opfer bis auf die dünnſten Mäuſeknöchelchen zerreißen konnten.

*) Der beißende Witz in dem Wortſpiel des Originals: a play upon words to style it „a Play" at all — läßt ſich nicht unabgeſchwächt wiedergeben.

Und das war nun nicht in Abrede zu ſtellen: angefangen hatte das böſe Thier.

In unſerem Akten-Fascikel Nr. 1: „Herr Longfellow und andere Plagiarii", leſen wir gleich zu Anfang, wie der Streit begann.

„Für den ‚Evening Mirror' (14. Jan. 1846) hatte ich (Poe) eine kurze Beſprechung von Profeſſor Longfellows ‚Waif'*) geliefert. Im Verlauf meiner Bemerkungen ſtellte ich ein Gedicht, betitelt: ‚Das Todtenbett" von Hood zuſammen mit einem von Herrn Aldrich, betitelt: ‚Ein Todtenbett'. Meine Kritik endete ſo: Wir beſchließen unſere Gloſſen über ‚Waif' mit der Bemerkung, daß die Sammlung, obgleich voller Schönheiten, behaftet iſt mit einem moraliſchen Makel — oder iſt es bloß eine Grille unſerer Phantaſie? Wir werden uns freuen, wenn dies letztere der Fall; aber es ſcheint in dieſem kleinen Bande hervorzutreten ein höchſt ſorgfältiges Vermeiden aller amerikaniſchen Dichter, von denen man vermuthen könnte, daß ſie im beſonderen mit den Anſprüchen Herrn Longfellows konkurriren dürften. Dieſe Männer kann Herr Longfellow beſtändig nachahmen (iſt das das rechte Wort?), aber niemals, und wäre es auch nur im Vorübergehen, empfehlen.

„Darob erhob ſich viel Streit..."

Nun wahrlich, hier muß man doch ſagen: tu l'as voulu! Und es iſt kein Zweifel, daß Poe den Streit wollte. Man kann nicht einmal einen ehrgeizigen Tapezierer einen „Nachahmer" nennen, ohne ihn auf das empfindlichſte zu kränken, geſchweige denn einen berühmten Dichter. Und wenn man

*) Waif (Herrenloſes Gut) war der Titel einer von L. beſorgten Kollektion von Gedichten weniger bekannter Poeten. Er hatte die Sammlung eingeleitet mit ſeinem bekannten wundervollen Gedicht: The day is done (vielfach überſetzt, auch von mir in meinem „Amerikaniſche Gedichte". Leipzig 1858).

noch malitiös genug ist, in Parenthese zu fragen: ob das das rechte Wort sei? so läßt man nicht durchblicken — nein, man sagt es gerade heraus, daß man noch ein anderes in petto habe, ein viel schlimmeres, ehrenrührigeres, unerträgliches.

Das mußte jeder fühlen, fühlte jeder; und es geschah natürlich, was der Angreifer gewollt: einer der Vertheidiger des Angegriffenen sprach es aus, das schreckliche Wort. Er schleuderte es dem Herausforderer entgegen:

„Nun denn, diese Nachahmungen Longfellows — worin bestehen sie? — Der Kritiker hütet sich, seine Anklage zu spezifizieren. Welcher Art sind sie? Sind sie Nachahmungen von Gedanken? — Warum denn nennt man sie nicht gerade heraus P l a g i a t e und deckt sie auf?"

Plagiate! Da war es, das Wort!

Und mit sardonischem Lächeln quittirt der Angreifer über richtigen Empfang und schreibt es über seinen nächsten großen Streitartikel, und will's gegen eine Welt verfechten, daß es das rechte ist!

Zu meinem wahren Leidwesen ist es unmöglich, hier den kecken Ritter Schritt für Schritt in dem Kampfe, den er selbst provozirt, zu begleiten. Ich kann trotz seinem staubtrockenen Herrn Biographen versichern, es ist, ihn kämpfen zu sehen, ein herrliches Schauspiel; so großartig nicht und ergreifend wie das, welches uns der deutsche Ritter ohne Furcht und Tadel im Widerstreit mit seinen theologischen, antiquarischen und sonstigen Gegnern gewährt, aber dafür desto bunter, farbiger, wechselnder, pikanter. Jetzt hat er den einen Gegner vor der funkelnden Klinge; jetzt schmettert er dem zweiten die Streitaxt auf den übelgemachten Helm; jetzt rennt er mit eingelegter Lanze auf den dritten; jetzt weicht er dem vierten mit einer blitzschnellen Wendung aus; jetzt hat er es mit allen zugleich zu thun: nimmer kommt ihm ein feiger Rück-

zugsgedanke; er vermehrt nur, wenn es möglich ist, die Schnelligkeit, die Verve seines Angriffs; hageldicht fallen die Hiebe. Dabei es denn nicht fehlen kann, daß einer und der andere in die Luft geht oder den Anforderungen der strikten Courtoisie nicht ganz entspricht.

So folgender Ausfall gegen den eigentlichen (hinter den Schranken sich bergenden) Gegner:

„Wie die Sachen liegen, mußten die Freunde des Herrn Longfellow dankbar sein, wenn ich ihn nur der Nachahmung beschuldigte. Hätte ich ihn mit lauter Stimme des offenen, fortgesetzten litterarischen Diebstahls angeklagt, würde ich nur ein Echo gewesen sein der Empfindung jedes litterarisch Gebildeten in diesem Lande, der außerhalb des unmittelbaren Einflusses der Longfellow-Koterie steht."

Aber mit wie reizender Eleganz schlägt er einer Dame, die sich auch in den Streit gemischt, die Waffe aus der Hand:

„Ist es nun (nämlich, da er doch Herrn Longfellow so gnädig behandelt) anständig oder billig von ihm, daß er gegen mich mit vorbedachter Böswilligkeit jene reizende kleine Hexe aufstachelt, die sich ‚Miß Walter' nennt, und sie anweist und instruirt, mich zu Tode zu stechen mit den Nadeln unzähliger Epigramme, die für meine Empfindung unnöthigerweise und deshalb grausam schmerzlich gemacht werden dadurch, daß man denselben vorher sorgfältig die Spitze abbricht?"

Und wie richtet er sich in den Bügeln auf und faßt sein Schwert fester, wenn er es auf den rührigsten seiner Gegner*) herabsausen läßt, der ein Langes und Breites für die Unmöglichkeit des Plagiats plaidirt hatte, da sich kein vernünftiger Mensch eines Diebstahls schuldig machen werde, der doch so-

*) Einen ungewissen jemand, der sich „Outis" (niemand) nannte und freilich auch nachher keine Ursache hatte, sein Visir zu lüften.

fort entdeckt werden müßte. Das ſei ja, als ob jemand einen prachtvollen Anzug aus dem Laden ſtehlen und damit den Broadway auf und ab paradiren wollte.

Poe antwortet:

...„Der Plagiarius iſt entweder ein notoriſcher Mann oder er iſt es nicht. Im erſten Falle iſt es gewöhnlich ein Ignorant und plündert ohne Gewiſſensbiſſe ein einigermaßen ſeltenes Buch, welches ihm in die Hände fällt, darauf hin, daß keiner außer ihm ein Exemplar deſſelben jemals geſehen. In dem zweiten Falle (dem bei weitem häufigeren) ſtiehlt er von dem armuthgequälten und deshalb unbeachteten Mann von Genie, auf die vernünftige Annahme hin, daß dieſer unbeachtete Mann von Genie ſich ſehr bald die Kehle abſchneiden oder verhungern wird (je eher, je lieber natürlich); und derſelbe inzwiſchen mit dem Abhalten des Wolfes von ſeiner Thür viel zu viel zu thun haben wird, um nach den Räubern ſeines Eigenthums zu ſehen; und unter allen Umſtänden viel zu arm und gedrückt und deshalb zu verächtlich iſt, als daß er wagen ſollte anzuklagen eines ſo gemeinen Dinges, wie der Diebſtahl iſt, den reichen und triumphirenden Herrn der eleganten Muße, der dem Vagabunden noch zu viel Ehre anthat, als er ihn auf der Landſtraße niederſchlug und beraubte.

„Der Plagiarius hat alſo in jedem der beiden Fälle ſehr triftigen Grund, Ungeſtraftheit zu erwarten; jedenfalls begeht er das Plagiat, weil er ſo denkt. Aber wie iſt es mit dem Grafen, der in den Laden des Schneiders tritt und unter ſeinen Mantel den himmelblauen Frack und die gelben Beinkleider gleiten läßt? Er, der Herr Graf, würde dümmer in ſolchen Dingen ſein, als ein Graf jemals war, ſähe er nicht ſofort ein, daß 999 gegen 1 die Chancen ſtehen ſeines Ertapptwerdens am nächſten Morgen vor 12 Uhr, in der erſten Pracht und Herrlichkeit ſeiner Promenade den Broadway

hinab von einem jener dienſteifrigen Individuen, die fortwährend auf dem qui vive ſind, um Grafen abzufaſſen und ihnen ihre himmelblauen Röcke und gelben Beinkleider abzunehmen. Zweifellos! dem Grafen iſt das alles völlig klar; aber er überlegt, daß, wenn freilich die 999 Chancen ganz gewiß gegen ihn ſind, die eine ebenſo gewiß für ihn iſt — daß alles auf Glück ankommt — daß das Leben kurz — das Wetter ſchön iſt — und daß, wenn er es nur fertig bringt, ſeine Promenade den Broadway hinab auszuführen in dem blauen Rock und den gelben Beinkleidern — er zum mindeſten einmal in ſeinem Leben die hohe Ehre genießen wird, von fünfzehn Damen unter zwanzig entweder für Profeſſor Longfellow oder Phöbus Apollo gehalten zu werden."

Welch grauſame Schärfe gewinnt dieſe übermüthige Satire für den, der ſich der Lebensumſtände Poes erinnert: des armuthgequälten, unbeachteten, ſtets in der verzweifelten Abwehr „des Wolfes von ſeiner Thür" ſeine ſtolze Kraft aufzehrenden, von Redaktionsbureau zu Redaktionsbureau irrenden, von Stadt zu Stadt vagirenden Litteraten.

Und der ſich ſelbſt von dem wohlſituirten ci-devant-Profeſſor und jetzt gefeierten Dichter, dem „triumphirenden Herrn der eleganten Muße", dem „Herrn Grafen" beſtohlen glaubte und den Beweis des Diebſtahls anzutreten wagte.

Wie ſteht es mit dieſem Beweis?

Da freilich muß der aufrichtigſte Bewunderer des kecken und ſchlagfertigen Ritters achſelzuckend einräumen: ſchlecht, herzlich ſchlecht. Gerade die wuchtigſten Hiebe, mit denen er ſeinen Gegner ein für allemal kampfunfähig zu machen und zu Boden zu bringen glaubte — ſie gehen alle entweder völlig in die Luft oder ſtreifen den Bedrohten kaum. Von den acht Fällen, die er (aus Dutzenden anderer, wie er ſagt) auswählte, um an ihnen das Plagiat zu erweiſen, ſind fünf

und unter dieſen gerade die ſcheinbar ſchwerſten in keiner Weiſe zu ſubſtanziren; die anderen ſind vielleicht zweifelhaft, dafür aber auch ſo unbedeutend, daß ſie wirklich nur — vor den Bagatelle-Richter gehören.

So gleich der erſte Fall, auf den übrigens der Ankläger kein Gewicht zu legen behauptet (und den er deshalb lieber unerwähnt hätte laſſen ſollen). Es handelte ſich um den erſten Vers in Longfellows Gedicht „Sea-Weed“:

From the far off isles enchanted
(Von den fernen Zauberinſeln),

den er (Poe) allzu anklingend findet an eine Stelle in ſeinem Gedicht „To Mary“:

And thus thy memory is to me
Like some enchanted far off isle
In some tumultuous sea —

alſo etwa:

So iſt dein Bild mir hoch und hehr
Wie eine ferne Zauberinſel
In einem ſtürm'ſchen Meer.

Nun iſt der inkriminirte engliſche Ausdruck allerdings bei weitem prägnanter und individueller als der deutſche, durch welchen ich ihn, wenigſtens dem Sinne nach, wiederzugeben verſucht; indeſſen Poe fühlt doch, daß er mit ſchwererem Geſchütz vorgehen müſſe, um den Feind zu erſchüttern, und bringt nun gleich ſein ſchwerſtes ins Gefecht, indem er folgendermaßen fortfährt:

„Aber um im allgemeinen zu zeigen, was ich damit meine, wenn ich Herrn Longfellow der Nachahmung beſchuldige, ſtelle ich ſeine ‚Mittnachtmeſſe für das Sterbende Jahr‘ zuſammen mit Tennyſons ‚Der Tod des Alten Jahres‘.“

Poe druckt nun die beiden Gedichte vollſtändig hinter-

einander ab, und wir folgen ſelbſtverſtändlich ſeinem Beiſpiel, indem wir uns zugleich verſtatten, dem Original eine Umdichtung ins Deutſche hinzuzufügen, bei der ich mich ſo weit an den Urtext gehalten, als es möglich war, ſollte die Verdeutſchung trotzdem einem Gedichte ungefähr ähnlich ſehen.

Tennyſon.

The death of the Old Year.

Full knee-deep lies the winter snow,
And the winter-winds are wearily sighing;
Toll ye the church-bell sad and low,
And tread softly, and speak low,
For the old year lies a dying.
Old year, you must not die,
You came to us so readily
You lived with us so steadily,
Old year, you shall not die.

He lieth still: he doth not move —
He will not see the dawn of day;
He hath no other life above —
He gave me a friend, and a true, true love,
And the New-year will take 'em away.
Old year, you must not go,
So long as you have been with us,
Such joy as you have seen with us,
Old year, you shall not go.

He frothed his bumpers to the brim;
A jollier year we shall not see;
But though his eyes are waxing dim,
And though his foes speak ill of him,
He was a friend to me.
Old year, you shall not die;
We did so laugh and cry with you,
I've half a mind to die with you,
Old year, if you must die.

He was full of joke and jest,
But all his merry quips are o'er;
To see him die, across the waste
His son and heir doth ride post haste,
But he'll be dead before.
Every one for his own.
The night is starry and cold, my friend,
And the New-year, blithe and bold, my friend,
Comes up to take his own.

Der Tod des Alten Jahres.

Knietief liegt der Winterſchnee,
Und der Winterwind heult bang und ſchaurig;
Die Kirchenglock zieht dumpf und leis,
Und geht ſachte und ſprecht leis,
Um das alte Jahr ſteht's traurig.
Alt Jahr, o ſtirb noch nicht!
Du kamſt zu uns mit freiem Muth,
Du lebteſt mit uns treu und gut —
Alt Jahr, o ſtirb noch nicht!

Es liegt ſo ſtill: kein Schmerzgeſtöhn; —
Es ſieht nicht mehr das Frühroth klar;
Ihm ward kein Jenſeits auf Himmelshöhn —
Gab mir einen Freund und ein Lieb ſo ſchön,
Wo ſind ſie übers Jahr!
Alt Jahr, du darfſt nicht fort!
So lang, als du verweilt mit uns,
Haſt Freuden du getheilt mit uns,
Alt Jahr, du ſollſt nicht fort.

Ein luſt'ger Jahr erſchaun wir nicht,
Wie lebten ſo fröhlich wir!
Und ob ſein trübes Aug gleich bricht,
Und mancher von ihm Uebles ſpricht,
Dir war's ein Freund und mir.
Alt Jahr, mußt ſterben du?
Ich hab mit dir gelacht, geweint;
Ich wollt, ich ſtürb mit dir vereint,
Alt Jahr, mußt ſterben du.

Wie war's von Luſt und Scherz ſo voll,
Und Luſt und Scherz ſind nun verweht;
Zu ſehn, wie's zahlt den ſchuld'gen Zoll,
Sein Sohn und Erbe jagt wie toll,
Doch kommt er wohl zu ſpät.
Du weißt: ſelbſt iſt der Mann.
Die Sternennacht iſt kalt, mein Freund,
Neu-Jahr liebt ſich Gewalt, mein Freund,
Tritt ſo die Herrſchaft an.

How hard he breathes! Over the snow
I heard just now the crowing cock.
The shadows flicker to and fro:
The cricket chirps: the light burns low:
'Tis nearly one o'clock.
Shake hands before you die;
Old year, we'll dearly rue for you,
What is it we can do for you?
Speak out before you die.

His face is growing sharp and thin —
Alack our friend is gone!
Close up his eyes; tie up his chin;
Step from the corpse and let him in
That standeth there alone,
And waiteth at the door.
There's a new foot on the floor, my friend,
And a new face at the door, my friend,
A new face at the door.

Wie hart es athmet, hart und ſchwer!
Der Hähne Krähn tönt durch den Sturm.
Die Schatten flackern hin und her:
Das Heimchen zirpt, das Glas iſt leer:
Gleich ſchlägt es eins vom Thurm.
Die Hand, bevor du ſtirbſt!
Alt Jahr, wir trauern ſehr um dich
Und können thun nichts mehr für dich?
Sag's uns, bevor du ſtirbſt.

Sein Angeſicht wird ſcharf und klein —
Und, ach, nun iſt es aus!
Im glaſ'gen Aug ein fahler Schein —
Schließt ſanft es zu und laßt herein
Den Fremdling vor dem Haus!
Er wartet an der Thür.
Ein neuer Fuß auf dem Flur, mein Freund,
Ein neu Geſicht in der Thür, mein Freund,
Ein neu Geſicht in der Thür.

Longfellow.

Midnight-Mass for the Dying Year.

Yes, the Year is growing old,
And his eye is pale and pleared,
Death, with frosty hand and cold,
Plucks the old man by the beard —
Sorely — sorely!

The leaves are falling, falling,
Solemnly and slow;
Caw, caw, the rooks are calling;
It is a sound of wo.
A sound of wo!

Through woods and mountain-passes
The winds, like anthems, roll;
They are chanting solemn masses,
Singing, Pray for this poor soul —
Pray — pray!

And the hooded clouds, like friars,
Tell their beads in drops of rain,
And patter their doleful prayers;
But their prayers are all in vain —
All in vain!

There he stands in the foul weather,
The foolish fond old year,
Crowned with wild flowers and with heather,
Like weak, despised Lear,
A king — a king!

Mittnachtmeſſe für das Sterbende Jahr.

Ja, das Jahr wird alt, ſo alt,
Kaum ſein Aug noch blinzeln kann,
Der Tod mit ſeiner Hand, ſo kalt,
Zupft am Bart den alten Mann —
Traurig — traurig!

Die Blätter fallen, fallen,
Langſam, leis wie Schnee;
Krähſchrei in Waldeshallen;
Ein Ton von Leid und Weh —
Leid und Weh!

Durch Wald und Bergespäſſe
Des Windes Klaglied zieht;
Er ſingt 'ne Todtenmeſſe,
Geb Gott der Seele Fried —
Fried — Fried;

Wie Kutten-Mönche die Ballen
Der Wolken; vom Kranze ſtet
Die tropfenden Perlen fallen,
Sie plappern ein lang Gebet —
Vergebens!

Da ſteht's in des Wetters Wüthen,
Das lieb gut alte Jahr,
Bekränzt mit Heidebliithen,
Verachtet, bloß und bar,
Wie Lear — wie Lear!

Then comes the summer-like day,
Bids the old man rejoice!
His joy! his last! O, the old man gray
Loves her ever soft voice,
Gentle and low.

To the crimson woods he saith —
To the voice gentle and low,
Of the soft air like a daughter's breath —
Pray, do not mock me so!
Do not laugh at me!

And now the sweet day is dead;
Cold in his arms it lies;
No stain from its breath is spread
Over the glassy skies,
No mist, nor stain!

Then, too, the old year dieth,
And the forests utter a moan,
Like the voice of one, who crieth
In the wilderniss alone,
Vex not his ghost!

Then comes with an awful roar,
Gathering and sounding on,
The storm-wind from Labrador,
The wind Euroclydon,
The storm-wind!

Howl! howl! and from the forest
Sweep the red leaves away!
Would, the sins that thou abhorrest,
O soul! could thus decay
And be swept away!

For there shall come a mightier blast,
There shall be a darker day;
And the stars, from heaven down-cast,
Like red leaves be swept away!
Kyrie eleyson!
Christie eleyson!

Kommt noch ein Tag ſommerlind;
Grüß Gott, du lieber Greis!
Ach, wie liebt der Alte ſein jüngſtes Kind,
Mit der Stimme immer leis,
Süß und leis.

Spricht zum Wald, der in Purpur ſteht —
Zu des Winds Stimme, die leis'
Wie der Tochter Athem weht —
Narrt nicht mich armen Greis!
Lacht mich nicht aus!

Nun iſt tot, was er ſo geliebt,
Liegt kalt in ſeinem Arm;
Die glaſigen Himmel trübt
Kein Hauch — daß Gott erbarm! —
Vom ſüßen Tag.

Dann kommt auch ihm der Tod.
Und die Wälder ſeufzen dumpf —
So ſeufzt in bittrer Noth,
Wer verirrt in Wald und Sumpf —
Ruh' ſeinem Geiſt!

Dann ſtürmt aus des Nordlands Thor
Mit ſchwellendem Donnerton
Der Sturmwind von Labrador,
Der Wind Euroklydon,
Der Sturmwind!

Heul! Heul! vom Walde jag
Die rothen Blätter ins Land!
Ach, würd' deiner Seele Plag,
Die Sünde, ſo verbannt,
Ins Nichts geſandt!

Denn es kommt, es kommt mit wildrer Kraft
Ein Sturm am grauſigern Tag.
Der die Sterne vom Himmel jagt und rafft
Wie rothe Blätter vom Haag.
Kyrie eleyson!
Chriſte eleyson!

Wer die beiden Gedichte aufmerkſam geleſen und vielleicht — ſie verdienen es — zweimal geleſen, und nun erſt recht unſicher iſt, welchem von beiden er den Preis ertheilen ſoll, und ſich, wie ich vermuthe, dahin reſolvirt, daß jedes in ſeiner Art gleich hervorragend ſchön iſt, jedes das Werk eines gott-begnadeten Dichters, der das gemeinſchaftliche Thema in gleich

virtuoser und gleich origineller Weise behandelt — wie wird er den Kopf schütteln, ja wie häßlich wird es ihn berühren, fährt er nun in der Lektüre der Anklageschrift fort und liest:

„Es fällt mir nicht ein, ausführlich diese Nachahmung zu kommentiren, welche zu greifbar ist, als daß man sich in ihr täuschen könnte, und die zu der barbarischsten Sorte litterarischer Piraterie gehört: zu jener Sorte, in welcher, während die Worte des beschädigten Autors vermieden werden, sein am leichtesten verletzliches und deshalb am wenigsten vertheidigungsfähiges, am schwersten zu reklamirendes Eigenthum annektirt wird. Hier, mit Ausnahme von ein paar Unvorsichtigkeiten, die aber unendlich viel sagen (so z. B. die Anwendung des großgeschriebenen ‚Alt-Jahr', die durchgängige Absonderlichkeit des Rhythmus und die Abwesenheit des Reimes an dem Ende jeder Strophe) ist nichts Sichtbares oder Greifbares, woraus die Quelle des amerikanischen Gedichtes deduzirt werden kann. Aber dafür ist in dem Gedichte Tennysons gerade das zumeist Schätzenswerthe eben die erste Konzeption der Personifikation des alten Jahres als eines sterbenden alten Mannes, zusammen mit der eigenthümlich wilden und phantastischen Manier, in welcher diese Konzeption ausgeführt ist. An dieser seiner Konzeption und Manier ist der Raub verübt. Was dann nicht von Tennyson genommen, ist mosaikmäßig zusammengestellt aus der Todesscene Kordelias im ‚Lear' — auf welche ich den wißbegierigen Leser verweise."

Kommentiren auch wir vorläufig den Kommentar des Klägers nicht weiter ausführlich und gehen zu dem dritten, ziemlich komplizirten Fall über. Poe fährt fort:

„In ‚Grahams Magazin' für Februar 1843 erschien ein von Professor Longfellow gestiftetes Gedicht, betitelt: ‚The Good George Campbell', unter der Angabe, daß es eine Uebersetzung aus dem Deutschen des O. L. B. Wolff. In

‚Minstrelsy Ancient and Modern' von William Motherwell, herausgegeben von John Wylie, Glasgow 1827, findet sich ein von Motherwell selbst theils kompilirtes, theils verfaßtes Gedicht. Es ist betitelt: ‚The Bonnie George Campbell'.

Poe druckt nun die beiden Gedichte nebeneinander ab, wie man es bei uns weiter unten findet, nur daß wir noch eine Hinzufügung machen, deren hohe Nothwendigkeit dem Leser einleuchten wird, wenn er den Kommentar beachtet, welchen Poe den Gedichten folgen läßt, und den wir aus guten Gründen ebenfalls vorausschicken.

„Professor Longfellow vertheidigt sich, wie ich höre, gegen den Vorwurf der Nachahmung in diesem Falle durch die Versicherung, daß er in der That von Wolff übersetzte, aber daß Wolff von Motherwell kopirte. Ich bin bereit, lieber beinahe alles andere anzunehmen als ein so gröbliches Plagiat, wie dies zu sein scheint; — aber da sind dunkle Punkte, die aufzuhellen wären. Zuerst: wie kommt es, daß in der Uebertragung aus dem Schottischen in das Deutsche und zurück aus dem Deutschen in das Englische nicht nur die Versifikation strikteſt bewahrt blieb, sondern auch die Reime und die Alliterationen? Weiter: wie sollen wir uns glaubhaft vorstellen, daß Herr Longfellow bei seiner notorischen intimen Bekanntschaft mit Motherwells ‚Minstrelsy' ein so merkwürdiges Gedicht nicht sofort wiedererkannte, als er es bei Wolff fand? Vor mir liegt eben ein starker Band Lieder, Balladen ꝛc., gesammelt von Wolff; aber es findet sich in demselben kein derartiges Gedicht und, freilich man sollte es auch in einer derartigen Sammlung nicht suchen. Eine Sammlung seiner (Wolffs) eigenen Gedichte existirt nicht, und die Piece, nach der wir fahnden, muß als Flugblatt sich umtreiben — außer allerdings, sie ist enthalten in einem Bande Uebersetzungen, dessen Autor ebenfalls O. L. B. Wolff ist, aber von welchem ich

mir kein Exemplar verſchaffen kann. Es iſt keineswegs unwahrſcheinlich, daß ſich hier das fragliche Gedicht findet, aber in dieſem Falle muß es doch deutlich als eine Ueberſetzung anerkannt worden ſein, mit Angabe des Originals. Wie konnte denn nun Profeſſor Longfellow es als ein Wolffſches Original überſetzt haben wollen? Dieſe Dunkelheiten müſſen, wiederhole ich, noch aufgeklärt werden. Auch iſt beſonders bemerkenswerth, daß das ſchottiſche ‚Toom' in der Verſion des ‚Grahams Magazin' (alſo in der Longfellowſchen Verſion. A. d. V.) unüberſetzt geblieben iſt. Wird es ſich finden, daß dieſelbe Auslaſſung auch in der Wolffſchen Verſion vorkommt?"

So weit Poe.

Nun wird der Leſer zweifellos bemerkt haben, daß ſich in dieſem Kommentar ebenfalls eine Dunkelheit vorfindet, die der Aufklärung ſehr bedürftig wäre. Longfellow hatte ja ausdrücklich verſichert, daß er zwar von Wolff überſetzt, Wolff ſelbſt aber von Motherwell kopirt, er alſo die Ueberſetzung einer Ueberſetzung, die Kopie einer Kopie gegeben habe. Wie denn kommt Poe dazu, Longfellow die Behauptung zu imputiren, er (Longfellow) habe ein Wolffſches Original vor ſich gehabt?

Dem ſei nun wie immer, worauf Poe hinaus will, iſt klar: er will, indem er die von ihm ſogenannten Unwahrſcheinlichkeiten der Longfellowſchen Angaben kumulirt und möglichſt herausſtellt, den Verdacht, daß dieſe Angaben fingirt ſeien, erwecken und, wenn es ſein kann, zur Ueberzeugung erhärten; alſo: daß Longfellow jenes Wolffſche Gedicht nie geſehen oder, wenn ſchon geſehen, nicht benutzt habe — aus dem ſehr einfachen Grunde, weil die Faſſung dieſes Gedichtes im beſten Falle eine weſentlich andere geweſen ſein werde: mit anderer „Verſifikation", anderen „Reimen", ohne die „Allitterationen"; und daß er — Longfellow — dieſe

(für den Dichter allerdings unendlich wichtigen, entſcheidenden) Dinge frank und frei von Motherwell (inkluſive ſelbſtverſtändlich des Stoffes) kopirt, auf deutſch alſo genau jenes gröbliche Plagiat begangen und zum Ueberfluß ſchamlos gelogen habe.

Der Leſer ſieht: die ganze Sache hängt an einem Faden und muß fallen, wenn dieſer Faden reißt. Wir dürfen zu Poes Ehre annehmen, daß er an die Haltbarkeit des Fadens ehrlich glaubte. Und ſo hat er denn auch ehrlich den Titel des Buches, in welchem allein das fragliche Gedicht möglicherweiſe ſich vorfand und von dem er ſich ein Exemplar nicht verſchaffen konnte, angegeben: „Sammlung vorzüglicher Volkslieder der bekannteſten Nationen, größtentheils zum erſtenmal, metriſch in das Deutſche übertragen von O. L. B. Wolff. Frankfurt a. M. 1837. Zwei Bände.“ — Warum ſollte er nicht? er war ja überzeugt: ihr findet es auch da nicht, oder doch in einer Form, die von der des Longfellowſchen Gedichtes ſo verſchieden iſt wie ein ehrlicher Dichter von — einem Plagiarius.

Wie nun aber, wenn ſich das Gedicht allerdings in dem citirten Werke findet, und in einer Form —

Aber hier iſt es; hier ſind die drei, um die es ſich handelt, nebeneinander: das von — vielmehr bei Motherwell;*) das, von welchem Longfellow behauptet, er habe es nach Wolff

*) Die Note zu dem Gedicht bei Wolff (I, S. 283 — das Gedicht ſelbſt findet ſich S. 79 —) lautet: „Ein Fragment, aber durch ſeine Einfachheit höchſt rührend und wahrſcheinlich auf einen Anhänger des Hauſes von Argyle, der in dem Treffen von Glenlivat am Donnerſtag den 3. Oktober 1594 fiel, gedichtet. — Das Original findet ſich bei Finley in der Vorrede zu ſeinem „Scottish Historical and Romantic Ballads“ p. XXXIII, bei Motherwell p. 44, und nebſt der dazu gehörigen Muſik in „The Scottish Minstrel“ Bd. V, S. 50.“ — Da Wolff keinen Unterſchied des Textes in den verſchiedenen Publikationen hervorhebt, läßt ſich annehmen, daß ein ſolcher nicht beſteht.

gearbeitet; und das Wolffſche, nach deſſen eigener Angabe aus dem Schottiſchen bei Motherwell überſetzt:

Motherwell.	Longfellow.	Wolff.
High upon Hielands, And low upon Tay, Bonnie George Campbel Rade out on a day. Saddled and bridled And gallant rade he; Hame came his gude horse, But never came he.	High on the Highlands, And deep in the day. The good George Campbell Rode free and away. All saddled, all bridled, Gay garments he wore; Home came his good steed, But he nevermore.	Hoch auf dem Hochland Und tief an dem Tag, Der gute George Campbell Ritt eines Tags frei. Geſattelt, gezäumt Und geſchmückt ritt er, Heim kam ſein gutes Roß, Doch er nimmermehr.
Out came his auld mither Greeting fu' sair, And out came his bonnie bride Rivin' her hair. Saddled and bridled And booted rade he; Toom hame came the saddle, But never came he.	Out came his mother Weeping so sadly; Out came his beauteous bride Weeping so madly. All saddled, all bridled, Strong armor he wore; Home came the saddle, But he nevermore.	Hinaus trat die Mutter, Weinend ſo ſehr, Hinaus ſeine ſchöne Braut, Klagend ſo ſchwer. Geſattelt, gezäumt Und geſtiefelt ritt er, Heim kam der Sattel, Doch er nimmermehr.
„My meadow lies green, And my corn is unshorn; My barn is too big, And my baby's unborn." Saddled and bridled And booted rade he; Toom hame came the saddle, But never came he.	„My meadow lies green, Unreaped is my corn. My garner is empty, My child is unborn." All saddled, all bridled, Sharp weapons he bore: Home came the saddle But he nevermore!	„Meine Wieſe liegt grün Und mein Korn ungeſchoren, Meine Scheuer iſt leer, Und mein Kind ungeboren." Geſattelt, gezäumt Und geſtiefelt ritt er, Zurück kam der Sattel, Doch er ſelbſt nimmermehr.

Ein Blick auf die drei Gedichte läßt Poes Anklage in ein Nichts zerrinnen, vielmehr macht dieſelbe zu einem häßlichen und, wie die Dinge liegen, recht leichtfertigen Mißgriff, da wir ſeine bona fides gelten laſſen müſſen und alſo nicht von Verleumdung reden können. Seine ſämmtlichen dunklen Punkte finden ihre natürliche und vollſtändige Erklärung. Die engliſche Verſifikation iſt wie die ſchottiſche, weil die deutſche wie die ſchottiſche iſt. — Die Reime — es kann ſich nur um Vers zwei und vier, Strophe eins, und Vers eins, Strophe drei handeln — ſind im ſchottiſchen und engliſchen Gedicht dieſelben, weil Tag eben day, und grün green auf

engliſch lauten und Longfellow, nachdem einmal der Druckfehler „Tag“ für „Tay“ — es iſt undenkbar, daß hier ein Irrthum Wolffs ſelbſt vorläge — ſich in dem Wolffſchen Text feſtgeſetzt hatte — ein Quiproquo, das ja ganz allein die Sache zu Gunſten Longfellows entſcheidet — ich ſage, nachdem Longfellow ſo aus dem deutſchen „Tag“ das „day“ gewonnen und durchaus reimen wollte, kaum auf etwas anderes als auf „away“ kommen konnte. — Die eine Allitteration „High“ und „Hielands (Highlands)“ iſt genau ſo im deutſchen „Hoch“ und „Hochland“. — Die Abweichungen des Engliſchen vom Schottiſchen, welche in den Augen Poes gewiß nur ebenſoviele Kunſtgriffe waren, das Plagiat zu verſtecken, wurden wiederum Longfellow aufgezwungen, der ſich die Schönheit des beſtändigen Refrains „Doch er nimmermehr“ nicht entgehen laſſen wollte und zu ſeinem „But he nevermore“ das zweimalige „wore“ und zuletzt „bore“ brauchte nebſt den obligaten Textveränderungen. Mit einem Worte: es iſt ſonnenklar, daß Longfellow nach dem Deutſchen gearbeitet hat, ja daß ihm, obgleich man aus ſeiner Erklärung (that Wolff copied from Motherwell) das Gegentheil vermuthen könnte, der ſchottiſche Text nicht zur Seite gelegen.

Den nun folgenden vierten Fall, wo der Kläger abermals zugleich als der Beraubte auftritt, um wiederum mit ſeiner Klage abgewieſen werden zu müſſen, wollen wir, da er zugleich als Beweismittel für die in Fascikel Nr. 2 und 3 erhobene zweite Anklage figurirt, mit Hinweis auf die bereits oben gegebenen kleinen Excerpte, ausführlich behandeln, wenn wir in jene eintreten.

Reſtiren noch vier Fälle, deren Material glücklicherweiſe nur klein iſt und bei denen wir uns in demſelben Maße kurz faſſen können.

Nr. 5. — Poe ſchreibt:

„Vergleichen wir die Schlußverſe von Herrn Longfellows ‚Herbſt' mit denen von Herrn Bryants ‚Thanatopsis'. Bei Herrn Bryant lauten dieſelben:

So live, that when thy summons comes to join
The innumerable caravan, that moves
To that mysterious realm, where each shall take
His chamber in the silent halls of Death,
Thou go not, like the quarry slave at night,
Scourged to his dungeon; but sustained and soothed
By an unfaltering truth, approach thy grave,
Like one who wraps the drapery of his couch
About him, and lies down to pleasant dreams.

(alſo deutſch ungefähr:

Nun lebe, daß, wenn du gefordert wirſt,
Dich anzureihn der ungezählten Schaar,
Die zu dem dunklen Reiche wankt, wo jeder
Die Zelle findet in des Todes Hall'n,
Du nicht gehſt wie der Sklav, zur Nacht gepeitſcht
In ſein Gefängniß; nein, geſtärkt
Vom ſichern Glauben, nahe deinem Grab,
Wie einer, der die Decken um ſich hüllt,
Hinſtreckend ſich zum vielwillkommnen Schlaf.)

Bei Herrn Longfellow:

To him the wind, aye and the yellow leaves
Shall have a voice and give him eloquent teachings.
He shall so hear the solemn hymn that death
Has lifted up for all, that he shall go
To his long resting-place without a tear.

(alſo etwa:

Ihm ſoll der Wind und ach! das gelbe Laub
Beredt ſein und ihm theure Lehre geben;
Er ſoll den hehren Hymnus, den der Tod,
Für alle ſingt, ſo hören, daß er geht
Zum Platz der ew'gen Ruh ohn' eine Thräne.)

Weiter in ſeinem „Prelude to the Voices of the Night“ ſagt Herr Longfellow:

Look then into thine heart and write!
(So blick' denn in dein Herz und ſchreib!)

Sir Philipp Sidney in ſeinem „Astrophal and Stella“ hat:

Foole, said my Muse to me, looke in thy heart and write!
(Narr, ſprach die Muſe mein, blick' in dein Herz und ſchreib!)

Weiter in Longfellows „Mittnachtmeſſe“ leſen wir:

And the hooded clouds like friars

(alſo wörtlich:

Und die bekappten Wolken wie Mönche.)

Die Lady in Miltons „Comus“ ſagt:

— When the gray-hooded even
Like a sad votarist in palmers weeds.

(ebenſo:

— Wenn der graubekappte Abend
Wie ein melancholiſcher Geweihter [Mönch] in Pilgertrauerkleidern.)

Und weiter: jeder wird ſich der folgenden Verſe Profeſſor Longfellows erinnern:

Art is long and time is fleeting,
And our hearts, though stout and brave,
Still like muffled drums are beating
Funeral marches to the grave.

(Wiederum in Proſa des Doppelſinns von „marches“ wegen, und da es hier auch ſonſt auf jede Silbe beinahe ankommt:

Die Kunſt iſt lang und die Zeit iſt flüchtig,
Und unſre Herzen, obgleich ſtark und brav,
Schlagen dennoch wie verhüllte Trommeln
Trauermärſche zu dem Grabe.)

Aber wenn jemand Seite 66 von John Sharpes Ausgabe von Henry Headleys „Select Beauties of Ancient English Poe-

try", London 1860, aufſchlägt, wird er dort finden: Exequy on the death of his wife by Henry King, Bishop of Chichester, und darin die folgenden Zeilen, wo der Autor ſchildert, wie er der Gattin zum Grabe folgt:

„But hark! my pulse, like a soft drum,
Beats my approach, tells thee I come!
And slow howe'er my marches be
I shall at last sit down by thee."

„(Doch horch! mein Puls, wie eine ſanfte Trommel,
Schlägt mein Nahen — ſagt dir, ich komme!
Und wie langſam auch meine Schritte ſind [mein Marſchiren iſt],
Ich werde doch zuletzt bei dir niederſitzen.)"

Wir haben Poe, ohne ihn zu unterbrechen, die Liſte der Longfellowſchen Plagiatdelikte — welche er nach ſeiner Verſicherung leicht um Dutzende und aber Dutzende von Fällen hätte vermehren können — aufſtellen laſſen, ohne ihn zu unterbrechen. Wir ſind überzeugt, daß das Urtheil unſerer Leſer mit dem unſrigen, wie wir es oben formulirt, übereinſtimmen werde. Hätte Poe nur auf ſchuldig der Anempfindung, Anlehnung, ja ſelbſt Nachahmung plaidirt; darauf, daß wir, wie er es an einer Stelle im zweiten Aufſatz ausdrückt, „bei dem Manne ſtets an etwas erinnert werden, was wir vorher geſehen — irgend eine alte Bekanntſchaft in der Behandlung oder im Stoff, ſelbſt dann, wenn man nicht ſagen kann, daß die Aehnlichkeit ſich zum Plagiat ſteigere" — hätte er, ſagen wir, nur dies und nicht mehr behauptet — nun, heute iſt ja in jedem Konverſationslexikon zu leſen, daß Longfellow „der Originalität ermangele, ein Nachahmer ſei" u. ſ. w.; und auch bereits damals würden — mit Ausnahme der Longfellow-Koterie (die freilich groß genug geweſen ſein wird) — die Verſtändigen und Vorurtheilsloſen ſeiner Nation dem kühnen Parteiführer ſo weit wohl gefolgt ſein. Aber für ihn handelt

es ſich nicht um den Nachweis von dergleichen untergeordneten Kontraventionen, ſondern — er hat es laut erklärt — um den des Plagiats, des „offenen, fortgeſetzten Plagiats"; und hier kann, deucht uns, nur eine Stimme ſein: dieſer Nachweis iſt, aus welchem Grunde immer, mißlungen.

Sollte der ſcharfſinnige, feinfühlige Poe das nicht ſelbſt empfunden haben?

Man könnte meinen, daß dies der Fall geweſen, wenn er zum Schluß der langen Anklageſchrift*) in Abrede ſtellt, er habe mit alledem Longfellow eine moraliſche Schuld aufbürden wollen, und nun ſo fortfährt:

„In der That, der einzige ſtarke Vertheidigungspunkt, den ſeine Freunde hatten, iſt von Herrn Outis unverantwortlicherweiſe vernachläſſigt worden. Die Beſchuldigung des Plagiats mit der kecken Verſicherung zurückzuweiſen, es exiſtire ſo etwas gar nicht — das iſt eine Albernheit und weiter nichts; aber es würde keineswegs gegen die Vernunft ſein, wenn man die Beſchuldigung, ſobald ſie gegen Männer wie Longfellow, Aldrich oder Hood erhoben wird, durch die Behauptung abwehrt, daß ein wahrer Dichter einer Niedrigkeit nicht ſchuldig ſein kann und daß die Umkehrung der Behauptung ein Widerſpruch in ſich ſelbſt iſt. Sollte ſich jemand finden, der Luſt hätte, mit mir über dieſen Punkt zu ſtreiten — ich könnte mich auf den Streit nicht einlaſſen: meine Gründe würden für ihn keine Gründe ſein.

„Es ſcheint mir aber, daß jener grobe Widerſpruch in dem Satze: ein Dichter hat ein Plagiat begangen, ſich auf die leichteſte Weiſe folgendermaßen heben läßt: — die poetiſche Empfindung (auch abgeſehen von der poetiſchen Kraft) ſchließt eine beſonders ſcharfe, vielleicht eine anormal ſcharfe Werth-

*) Im Original der „Literati" zweiundvierzig enggedruckte Seiten.

schätzung des Schönen in sich, zusammen mit dem Verlangen, sich dasselbe zu assimiliren oder es zu absorbiren. Was der Dichter innig bewundert, wird so in Wahrheit, obgleich nur theilweise, ein Theil seines eigenen Intellekts. Es erfährt eine zweite Zeugung in seiner Seele — eine Zeugung durchaus gesondert von jener ersten Zeugung außer ihr, obgleich ihr dieselbe vorhergegangen sein muß. Der Dichter ist so von dem Gedanken eines anderen in Besitz genommen; man kann nicht sagen, daß er von demselben Besitz ergreife. Jedenfalls fühlt er denselben durchaus als sein eigen — und dies Gefühl wird einzig im Gleichgewicht gehalten durch die fühlbare Gegenwart seines wahren greifbaren Ursprungs in Gestalt des Buches, aus welchem er (der Dichter) geschöpft hat — eines Ursprungs, den im Laufe der Jahre nicht zu vergessen fast unmöglich ist, denn mittlerweile ist der Gedanke selbst vergessen. Aber die leiseste Association wird ihn wieder hervorrufen — er steht da in der Vollkraft einer neuen Geburt — seine absolute Originalität ist nicht einmal der Gegenstand eines Verdachtes — und wenn der Dichter ihn niedergeschrieben und hat drucken lassen und um desselben willen des Plagiats geziehen wird, ist keiner in der Welt so völlig verwundert wie er selbst. Nun geht aus dem Gesagten klar hervor, daß die Neigung zu Fällen der Art im genauen Verhältniß der poetischen Empfindung steht — im Verhältniß der Empfänglichkeit für poetische Eindrücke; und wirklich beweist die ganze Litteraturgeschichte, daß, wenn wir die häufigsten und greifbarsten Plagiate finden wollen, wir die Werke der hervorragendsten Dichter danach durchsuchen müssen."

Wirklich?

Aber dann — wenn sich das so verhält — muß nicht der Leser fragen: wozu der Lärm? wozu, wenn ästhetisch, psychologisch, moralisch alles mit natürlichen Dingen zugeht, dieser

Aufwand von Papier, Tinte, Zeit, Witz, Scharfsinn, Vernunft, Satire, Pathos? Parturiunt montes —

Oder ist über der Maßlosigkeit seines gegen einen Mitritter vom Geiste geschleuderten Tadels unserem Ritter der Muth ausgegangen? will er sich nicht noch die ganze „Koterie" auf den Hals hetzen? dem geschlagenen Feinde eine goldene Brücke bauen, und wäre es auf Kosten seiner Ueberzeugung?

Der kennt Poe nicht, der ihm eine so grobe logische Inkonsequenz oder eine derartige moralische Haltlosigkeit — man hat ja nur zwischen beiden die Wahl — zutrauen wollte. Es sind viele Gespenster über seine Schwelle gekommen, aber die bleiche Furcht niemals. Und was die klaffende Inkongruenz zwischen seiner scheinbar so milden Schlußapologie und seiner fulminanten Anklage des Plagiats betrifft — nun, wer ihn kennt, der sieht den Hohn, der um seine feinen Lippen zuckte, als er die scheinheiligen Zeilen schrieb, deren wahre Meinung die Rotte — wäre sie sonst eine so zahlreiche, hochmüthige, hochmoralische Rotte von höchst belesenen, bestituirten, zur Anempfindung, Nachahmung, Plagiat verdammten litterarischen Halbtalenten gewesen? — nie begreifen würde. Und die weiter nie begreifen würde, daß er seinen Spaß mit ihnen treibt; und daß er ihnen, nachdem er ihnen das Löwenfell abgerissen, noch ein paar lange Eselsohren aufsetzt mit dieser (von dem Gesindel bestens acceptirten) Theorie von der generatio æquivoca ihrer aus zweiter, dritter, vierter und xter Hand überkommenen Originalgedanken.

Nein! für ihn war der Beweis erbracht. Er würde für uns, die anderer Meinung sind, nur ein mitleidiges Lächeln gehabt und vielleicht von Dingen gesprochen haben, die freilich für gewisse Geister Imponderabilien sein mögen, für feiner organisirte Seelen aber schwer und schwerstens ins Gewicht fallen. Würde keinen Schritt zurückgewichen, im Gegentheil

nur weiter vorgegangen sein und — immer mit dem sardonischen Lächeln — gesagt haben: „Gut! ich bewundere sehr das Genie des Herrn Longfellow. Seine artistische Geschicklichkeit ist groß, und hoch seine Idealität. Aber seine Auffassung von dem, was die Poesie will und soll, ist falsch durch und durch; und das werde ich eines schönen Tages beweisen — wenigstens zu meiner eigenen Befriedigung."

Er würde es nicht nur gesagt haben, er sagt es — in dem Aktenstücke Nr. 3, betitelt, wie obbemeldet: „Longfellows Balladen".

Der Tag, an welchem er dies Stück schrieb, war nicht der hier von ihm in Aussicht genommene schöne. Ich meine, es ist ihm auch hier nicht gelungen, den vollen Beweis dieser seiner zweiten These zu führen. Aber er macht doch wenigstens einen Ansatz dazu, indem er einen Punkt der Anklage fixirt und zur Diskussion stellt. Und dieser Punkt ist in der That so wichtig für das ganze Wesen der Dichtkunst, insonderheit der lyrischen, und was der scharfsinnige Mann zur Sache beibringt, so beachtenswerth und interessant, daß es sich schon um dessenwillen verlohnt, in die Diskussion einzutreten.

II.

Bevor ich aber hier, wie auch in dem ersten Theil der Verhandlung, den Kläger seine Klage selbst begründen lasse, muß ich darauf aufmerksam machen, daß diese Begründung nicht ausschließlich in dem Aktenstücke Nr. 4 „Longfellows Ballads" zu suchen und zu finden ist. Man könnte das annehmen und meinen, „der Tag", an welchem er den Beweis führen wolle, sei eben der, an welchem er diesen Artikel schrieb; denn in der That

beläßt er es nicht bei der bloßen Formulirung der Anklage, sondern geht, wie bei der Lebhaftigkeit seines Naturells nicht wunder nehmen kann, an den Beweis selbst, ja tief in denselben hinein. Indessen hatte er doch unzweifelhaft die ernstliche Absicht, was er hier gelegentlich — wider seinen Willen, so zu sagen: nur, weil auch davon zu sprechen das übervolle Herz sich nicht entbrechen konnte — und deshalb fragmentarisch vorbrachte, „eines Tages" an einer anderen Stelle ausführlich und im Zusammenhange vorzutragen. Und er hat diese Absicht ausgeführt, als er den Essay schrieb, welcher seinen „Literati", — eben jener Kollektion von Charakteristiken zeitgenössischer amerikanischer Dichter, aus der wir auch unsere Aktenstücke entnehmen, — vorgedruckt ist und den Titel „The poetic principle" führt. Nach meiner Auffassung (und ich glaube, daß mir der Leser recht geben wird, sobald er die sämtlichen Daten in der Hand hat) ist diese überaus interessante Abhandlung einmal freilich der Versuch, den früher oder später jeder „denkende" Künstler anstellt, über die Fundamentalgesetze seiner Kunst ins Klare zu kommen und sein individuelles Schaffen an denselben zu messen; das andere Mal aber die Einlösung jenes dem Publikum (und sich selbst) verpfändeten, gegen Longfellow gerichteten Wortes. Es verhält sich damit einigermaßen wie mit Schillers Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung", in der ja auch zwei Strömungen deutlich erkennbar sind: die eine, obere, ganz auf die Ergründung „des poetischen Princips" gerichtete; die andere, untere, zur Auseinandersetzung seiner Dichtungsweise mit der Goetheschen drangvoll strebende. Nur freilich mit dem großen Unterschied, daß Schiller sich im ganzen auf der Defensive hält und ein dualistisches Princip begründen zu müssen glaubt, um sich einen Platz neben dem großen Freunde und übermächtigen Meister zu erobern, während in unserem Falle der

Verfasser festiglich von der untheilbaren Einheit des Princips überzeugt ist, aber nicht minder davon, daß sein Kunstschaffen mit demselben ebenso vollständig im Einklang sei, wie das des anderen dagegen verstoße, woraus denn selbstverständlich seine Superiorität über den Gegner mit Evidenz hervorgehe. Allerdings scheint gegen diese Auffassung ein Umstand zu sprechen: die Anerkennung, welche hier Poe dem Gegner zu theil werden läßt und die sogar so weit geht, daß er ein Gedicht desselben: „Der Tag ist hin" — wohl das schönste von allen — zur Demonstration und Erhärtung des „Princips" wörtlich citirt. Wir werden später sehen, wie dieser Widerspruch sich erklärt, ohne freilich durch die Erklärung aufgehoben zu werden, und so nichts gegen die Absicht Poes beweist, aber schwer ins Gewicht fällt, wenn es sich um die Frage handelt, ob denn nun diese Absicht wirklich erreicht sei.

Aber endlich: gönnen wir ihm das heißersehnte Wort; lassen wir ihn auseinandersetzen, was er unter dem „poetischen Princip" versteht. Wir wissen jetzt bereits, daß dabei der Punkt der Anklage herausspringen muß mit einer Schärfe und Deutlichkeit, welche die spätere specielle Formulirung schier unnöthig macht.

Poe beginnt mit der Aufstellung eines Satzes, der einem Paradoxon sehr ähnlich sieht und von dem er selbst zugiebt, daß derselbe etwas „eigenthümlich" sei, aber „auf seine kritische Schätzung eines Gedichtes immer großen Einfluß ausgeübt habe". Dieser Satz lautet: „Ein langes Gedicht existirt nicht, und der Ausdruck, wo er gebraucht wird, repräsentirt eine vollkommene contradictio in adjecto", wozu denn als Corollarium der andere Satz gehört: „Es leuchtet ein, daß ein Gedicht auch unpassend kurz sein kann." Die Begründung dieser Sätze führt sofort in den Kern des „poetischen Princips". Sie lautet: „Ein Gedicht verdient seinen

Namen nur so weit, als es durch Erhebung der Seele erregt (excites). Sein Werth steht im Verhältniß mit dieser erhebenden Erregung. Aber alle Erregungen sind infolge einer physischen Nothwendigkeit vorübergehend. Jener Grad der Erregung, welcher ein Gedicht überhaupt zu seinem Namen berechtigt, kann in einer Komposition von einer bedeutenderen Länge nicht durchweg aufrecht erhalten werden. Nach dem Verlauf von höchstens einer halben Stunde läßt derselbe nach, sinkt zusammen, eine Reaktion erfolgt und dann ist das Gedicht in Wirkung und in Wirklichkeit kein solches mehr. — Andererseits: Ungehörige Kürze sinkt zu reinem Epigrammatismus herab. Ein sehr kurzes Gedicht erzeugt wohl dann und wann einen glänzenden oder lebhaften Eindruck, niemals einen tiefen oder dauernden. Es muß ein fester Druck des Stempels auf das Wachs stattfinden." Konsequenterweise kann er „nur sagen, daß die Ilias, wenn es bei derselben nicht auf eine Folge von lyrischen Gedichten, sondern auf ein Epos abgesehen war, aus einem unausgebildeten Kunstgefühl hervorgegangen ist. Jedes moderne Epos ist nur eine unbedachte und blinde Nachahmung dieses fälschlich für mustergültig gehaltenen antiken Modells. Wenn jemals, woran ich zweifle, ein sehr langes Gedicht populär war, so ist ganz gewiß,. daß heute ein solches niemals wieder populär werden wird." — Als ein Beispiel ungehöriger Kürze wird Béranger angeführt, der „unzählige prickelnde und anregende Sachen geschrieben hat; aber dieselben haben zu wenig Gewicht gehabt, um sich tief der öffentlichen Beachtung einzuprägen, und sind so, wie ebenso viele Federn der Phantasie, nur in die Höhe geblasen, um vom Winde wieder niedergeweht zu werden."

Wir gelangen nach dieser Vorbereitung — mit Ueberspringung einiger wichtiger Sätze, die später eine geeignetere

Stelle finden — zum Versuch einer wirklichen Formulirung des „Princips“.

„Wenn man das Seelenleben (the world of mind) in seine drei sich unmittelbar darbietenden Unterschiede theilt, haben wir den reinen Intellekt, den Geschmack und den moralischen Sinn. Ich stelle Geschmack in die Mitte, weil er an den beiden anderen Nebenkräften participirt, mit beiden in intimster Relation steht und von dem moralischen Sinn nur durch eine so feine Differenz geschieden ist, daß Aristoteles nicht Anstand genommen hat, verschiedene seiner Operationen zu den Tugenden selbst zu rechnen. Nichtsdestoweniger finden wir die Pflichtantheile (offices) jeder der drei Kräfte mit hinreichender Deutlichkeit ausgezeichnet. Gerade wie sich der Intellekt mit der Auffindung des Wahren befaßt, so unterrichtet uns der Geschmack von dem Schönen, während der moralische Sinn nach der Pflicht ausschaut. Von dieser letzteren, deren Verbindlichkeit uns das Gewissen, deren Nützlichkeit uns die Vernunft lehrt, will der Geschmack uns nur die Reize entfalten; indem er Krieg führt gegen das Laster nur, weil es häßlich, weil es disproportionirt ist, weil es sich gegen das Schickliche, Passende, Harmonische — mit einem Worte: gegen die Schönheit auflehnt.

„Ein unsterblicher, tief in die Menschenseele eingesenkter Instinkt dokumentirt sich so offenbar als ein Sinn des Schönen.*) Dies (seine transcendentale Natur) ist es, was ihm (dem Sinn) zu seinen Entzückungen verhilft bei den mannigfachen Formen, Tönen, Düften und Gefühlen, inmitten derer er (hier auf Erden) existirt. Und gerade wie die Lilie sich im See verdoppelt oder die Augen einer Amaryllis im Spiegel, so ist

*) Ich glaube so den Sinn des etwas dunklen Satzes wiedergeben zu sollen: „An immortal instinct deep within the spirit of man, is thus, plainly, a sense of the Beautiful.“

die bloße mündliche oder geschriebene Wiederholung dieser Formen, Töne, Farben, Düfte und Empfindungen eine verdoppelte Quelle der Luſt. Aber dieſe bloße Wiederholung iſt kein Dichtwerk. Wer mit noch ſo glühendem Enthuſiasmus oder noch ſo lebendiger Wahrheit der Schilderung jene Dinge einfach beſingen wollte, wie dieſelben ſich allen Menſchen gleicherweiſe darbieten — der, ſage ich, hat die Berechtigung zu ſeinem göttlichen Titel noch nicht erwieſen. Es bleibt uns ein unlöſchbarer Durſt, zu deſſen Stillung er uns die kryſtallenen Quellen nicht gezeigt hat. Dieſer Durſt entſpringt aus der Unſterblichkeit des Menſchen; iſt eine Folge und zugleich die Hinweiſung auf ſeine ewige Exiſtenz. Es iſt das Verlangen der Motte nach dem Stern. Es iſt keine einfache Schätzung des Naturſchönen, ſondern eine gewaltſame Anſtrengung, das Schöne, das über uns iſt, zu erreichen. Inſpirirt durch ein ſchwärmeriſches Ahnen der Glorie jenſeits des Grabes, ringen wir mit Hülfe der tauſendfachen Kombinationen der zeitlichen Dinge und Gedanken, ein Etwas von jener Lieblichkeit zu erfaſſen, deſſen wahre Elemente wohl nur der Ewigkeit allein angehören. Und deshalb, wenn wir zu Thränen gerührt ſind durch ein Werk der Dichtkunſt oder durch Muſik, der zaubergewaltigſten unter den poetiſchen Offenbarungsweiſen, ſo weinen wir nicht — wie der Abbé Gravina behauptet — aus Uebermaß der Luſt, ſondern aus einem gewiſſen raſtloſen, ungeduldigen Kummer über unſere Unfähigkeit, jetzt, hier auf Erden, gänzlich, für einmal und immer, jener göttlichen Verzückungen theilhaftig zu werden, von denen durch das Gedicht, durch die Muſik ein nur allzu kurzer und unbeſtimmter Schimmer auf uns gefallen iſt.

„Das Ringen nach dem Erfaſſen der transcendentalen Schönheit — ein Ringen, das nur bei dazu von vornherein ausgeſtatteten Seelen ſtattfinden kann — hat uns alles das

gegeben, was uns die Welt jemals als poetisch zu verstehen und zugleich zu fühlen in stand setzte.

„Das poetische Empfinden kann sich selbstverständlich in verschiedenen Weisen manifestiren; unser gegenwärtiges Thema beschränkt sich auf die Manifestation desselben in Worten. Und hier muß ich kurz auf den Rhythmus zu sprechen kommen. Ueberzeugt, wie ich bin, daß das musikalische Element in seinen verschiedenen Formen des Metrums, Rhythmus und Reims ein viel zu bedeutendes bei einem Dichtwerk ist, um jemals klüglicherweise abgewiesen werden zu können, — ein so gewichtiges Hülfsmittel, daß man den einfach einen Thoren nennen muß, der seinen Beistand verschmäht — will ich mich nicht dabei aufhalten, seine absolute Nothwendigkeit zu demonstriren.

„Und so würde ich denn, um es kurz zu sagen, ein Dichtwerk definiren als die rhythmische Schöpfung von Schönheit. Ihr einziger Gesetzgeber ist der Geschmack. Mit dem Intellekt oder dem Gewissen hat sie nur nebenseitige Relationen. Außer gelegentlich und zufällig hat sie mit der Pflicht oder dem Wahren absolut nichts zu schaffen.

„Ich sehe deshalb in dem Schönen — das Wort so gebraucht, daß es auch das Erhabene einschließt — die Provinz des Gedichtes, einfach deshalb, weil es ein zugestandenes ästhetisches Gesetz ist, daß man Wirkungen auf dem direktesten Wege aus ihren Ursachen ableiten soll, und bis jetzt noch niemand so thöricht gewesen ist, in Abrede zu stellen, daß jene von mir geforderte eigenthümliche Seelenerhebung wenigstens am leichtesten in einem Gedicht erreichbar ist.

„Vielleicht gelangen wir am unmittelbarsten zu einer deutlichen Vorstellung von dem, was wahre Dichtung ist, wenn wir einige jener einfachen Elemente andeuten, welche in dem Dichter selbst die wahre poetische Wirkung hervorrufen. Er

erkennt und findet die ambrosische Nahrung seiner Seele in dem Glanz der himmlischen Gestirne — in den Voluten der Blume — in dem Gekräusel niederen Buschwerks — in dem Wogen der Kornfelder — in der schlanken Erhabenheit tropischer Bäume — in der blauen Ferne der Berge — in dem gestaltlos gestalteten Treiben der Wolken — in dem Flimmern halbverborgener Bäche — in dem Silberschein der Ströme — in der Ruhe von Urwaldseen — in der sternespiegelnden Tiefe einsamer Quellen. Er vernimmt sie in dem Vogelgesang — den Tönen der Aeolusharfe — im Seufzeln des Nachtwindes — in der Wälder seufzender Stimme — in der Brandung, die am Ufer klagt — im frischen Athem der Haine — im Duft des Veilchens — im wollüstigen Parfüm der Hyacinthe — in dem ahnungsvollen Blumenathem, der um die Dämmerzeit von fernen, unentdeckten Eilanden über dunkle, unbegrenzte, unerforschte Meere zu ihm schwebt. Er erkennt sie in allen edlen Gedanken — in allen unweltlichen Motiven — allen heiligen Regungen — allen ritterlichen, großmüthigen, opferfreudigen Thaten. Er fühlt sie in der Schönheit der Frauen — in der Anmuth ihres Ganges — in dem Leuchten ihrer Augen — in der Melodie ihrer Stimme — in ihrem sanften Lachen — in ihrem Seufzen — in dem harmonischen Rauschen ihrer Gewänder. Er fühlt sie tief in ihrer bestrickenden Zärtlichkeit — in ihrem glühenden Enthusiasmus — in ihrer sanften Hilfsbereitschaft — in ihrem demüthig frommen Dulden. Aber über alles — ach, weit über alles — kniet er hin und betet an die Himmelsoffenbarung in der Gläubigkeit, der Reinheit, der Stärke, in der durchaus göttlichen Majestät ihrer Liebe."

Mit diesem Hymnus, der in seiner hinreißenden Gluth des obigen Anspruches: das musikalische Moment des Rhythmus, Metrums und Reims sei für das Zustandekommen

wahrer Poeſie unumgänglich, ſpotten zu wollen ſcheint, ſchließt der Eſſay „The poetic principle“, d. h. der Verſuch, „das poetiſche Princip“ aus ſeinem Weſen und ſeiner Wirkſamkeit heraus zu erklären und in den Zuſammenhang des ſeeliſchen Lebens einzureihen. Nur eins bleibt uns nachzuholen: jene Paſſus, von welchen ich vorhin ſagte, daß ſie ſpäter beſſer ihren Platz fänden und deren Platz nun eben hier iſt, wo ſie den Uebergang bilden von der theoretiſchen Auseinanderſetzung des poetiſchen Princips zu der praktiſchen Anwendung desſelben auf den Poeten Longfellow in dem Artikel „Longfellow's ballads“.

Jene Sätze aber lauten:

„Während die epiſche Manie — der Wahn, daß, um in der Dichtkunſt Verdienſt zu haben, Geſchwätzigkeit unumgänglich ſei — durch ihren Aberwitz ſelbſt in letzter Zeit allmählich im Publikum ausſtirbt, folgt ihr eine Doktrin, die zu greifbar falſch iſt, um lange ertragen werden zu können, und die dennoch in der kurzen Periode, während man ſie geduldet, zu der Korruption unſerer poetiſchen Litteratur mehr beigetragen hat als ihre ſämmtlichen anderen Feinde zuſammengenommen. Ich meine die falſche Doktrin des Didaktiſchen. Es iſt ſchweigend und laut, direkt und indirekt angenommen worden, daß der letzte Vorwurf aller Poeſie (die Auffindung, reſpektive Illuſtration einer moraliſchen) Wahrheit ſei (that the ultimate object of all poetry is truth). Jedes Gedicht ſoll eine Moral einprägen, und nach dieſer Moral ſoll der Werth des Gedichtes abgeſchätzt werden. Wir Amerikaner im beſonderen haben dieſe glückliche Idee in unſeren Schutz genommen und wir Boſtoner ſie noch ganz im ſpeciellen zur vollen Blüthe entwickelt. Wir haben uns in den Kopf geſetzt, daß, ein Gedicht nur um des Gedichtes willen zu ſchreiben, und einzugeſtehen, dies ſei unſere Abſicht geweſen, unſeren

gänzlichen Mangel an der wahren poetischen Würde und Kraft bekennen heiße. Nun aber liegt in Wahrheit die Sache so (und wir würden das sofort entdecken, wenn wir nur in unsere eigenen Herzen blicken wollten), daß unter der Sonne weder existirt, noch existiren kann ein Werk, das so würdevoll wäre, so im höchsten Sinne edel als — eben dies Gedicht: dies Gedicht per se — dies Gedicht, das ein Gedicht ist und nichts weiter — dies Gedicht, das nur um seiner selbst willen geschrieben wurde.

„Erfüllt mit einer Ehrfurcht für das Wahre, wie sie nur je das Herz eines Menschen begeisterte, möchte ich doch die Weisen, wie man sie einprägen kann, gewissermaßen beschränken — beschränken, um sie zu verstärken. Die Forderungen der Wahrheit sind streng; sie hat keine Sympathie mit Rosen und Myrten. Alles das, was im Gesange obligatorisch ist, ist genau das, womit sie absolut nichts zu schaffen hat. Will man eine Wahrheit einprägen, bedarf man dazu vielmehr einer strengen als einer blühenden Sprache. Wir müssen einfach, genau, trocken; müssen kühl, ruhig, leidenschaftslos sein. Mit einem Worte: wir müssen in einer Stimmung sein, welche, soweit überhaupt möglich, das genaue Gegentheil von der poetischen Stimmung ist. Der muß wahrlich blind sein, welcher den klaffenden radikalen Unterschied nicht begreift zwischen der Methode, wie man eine moralische Wahrheit klar stellt, und der anderen, wie man eine poetische Wirkung erzielt. Der muß unrettbar in seine Theorie verrannt sein, welcher, ungeachtet dieses radikalen Unterschiedes, bei dem Versuch beharrt, das Oel der Poesie mit dem Wasser der Wahrheit, die beständig auseinanderstreben, zu vereinigen.

„Daß ein solches unsinniges Beginnen noch immer hartnäckige Vertheidiger findet, sollte nicht in Verwunderung setzen, so lange die Welt von Heuchelei und Konventikelwesen über-

fließt. Es giebt eben Leute, die durch den tiefſten Laſterſchlamm auf allen Vieren kriechen werden, um ein verſchrumpftes Tugendäpfelchen herauszuklauben. Es giebt ſogenannte Menſchen, die, ſo lange die Sonne rollt, mit näſelnden Hurrahs jede Phraſe begrüßen werden, welche den Schein, eine Wahrheit zu ſein, für ſich beanſprucht, obgleich das Ding eben — eine Phraſe iſt, ſo wenig am Platze wie eine Toga an einer Statue Waſhingtons, ſo außer der Zeit wie Kaninchen in den Hundstagen.

„Daraus folgt nun nicht, daß Vorſchriften der Pflicht oder ſogar Wahrheitsſätze nicht in ein Gedicht eingeführt werden dürften und ſogar mit Vortheil, denn ſie können gelegentlich auf verſchiedene Weiſe den großen Abſichten des Werkes förderlich ſein: aber ſie dürfen nur den Unterſtrom zu der poetiſchen Theſis abgeben; und der wahre Dichter wird es immer ſo einzurichten wiſſen, daß ſie abgetönt erſcheinen in richtiger Unterordnung unter jene Schönheit, welche die Atmoſphäre und eigentliche Weſenheit des Gedichtes iſt.“*)

Es ließ ſich nicht vermeiden, daß in die Reihe dieſer letzten Sätze einige eingeflochten werden mußten, welche nicht mehr in dem „Poetiſchen Prinzip“ figuriren, ſondern bereits in jenem zweiten Artikel, der es ſich zur Aufgabe geſtellt, „Longfellows Balladen“, genauer: ſeine ganze Dichtweiſe, an dieſem

*) In einer Parallelſtelle drückt er denſelben Gedanken folgendermaßen aus: „Die Wahrheit hat mit der erhebenden Erregung der Seele, durch welche ſich das poetiſche Prinzip, d. i. die Aſpiration des Menſchen nach der transzendentalen Schönheit, manifeſtirt, ſo wenig zu thun wie die Leidenſchaft. Dieſe berauſcht das Herz, jene befriedigt die Vernunft. Gewiß empfinden wir, wenn durch das Herausſtellen einer Wahrheit eine Harmonie aufgedeckt wird, wo vorher keine war, die wahre poetiſche Wirkung; aber dieſe Wirkung kommt auf Rechnung der Harmonie und nicht im mindeſten auf die der Wahrheit, welche einfach nur zur Manifeſtation der Harmonie diente.“

poetiſchen Prinzip zu meſſen. Der Leſer iſt auf das Ergebniß dieſer Meſſung vorbereitet; er weiß, gegen wen ſich die ſcharfe Spitze der Auseinanderſetzung des Verhältniſſes zwiſchen Poeſie und Philoſophie, zwiſchen dem Schönen und dem Wahren oder Guten, zwiſchen einem Gedicht und dem Ausſprechen eines Ergebniſſes der reinen Vernunft oder eines Moralgebotes richtet. Alſo, mit Wiederholung des uns ſchon bekannten Hauptſatzes: „Longfellows Auffaſſung von den Zielen der Poeſie iſt falſch durch und durch. Er betrachtet die Einprägung einer Moral als nothwendig für ein Gedicht. Lehrhaftigkeit iſt der vorherrſchende Ton ſeines Dichtens. Seine Einbildungskraft, ſeine Phantaſie, all ſeine Gaben ſind gezwängt in den Dienſt der Herausſtellung eines oder mehrerer Sätze (ſelten mehr als eines), auf die er als auf moraliſche Wahrheiten einen Werth legt. Es kommen einige Ausnahmen vor, wo er ſeinem Genius erlaubt, ſich von der Feſſel ſeines Vorurtheils frei zu machen; aber dieſe Fälle ſind reiner Zufall. Durch dieſe ſeine falſche Auffaſſung von den Zielen der Poeſie bringt er ſich in einen gewaltigen Nachtheil und begeht ein ſchreiendes Unrecht an ſeinen großen Gaben.“

Für den nächſten Theil unſerer Aufgabe ergiebt ſich nun die Beantwortung der Frage: Iſt, oder wie weit iſt Poes Theorie der lyriſchen Dichtkunſt richtig? an die ſich dann die der zweiten knüpfen wird: Iſt, oder wie weit iſt demnach ſeine Anklage gegen Longfellow gerechtfertigt?*)

*) Für diejenigen, welche meine Darſtellung mit dem Original vergleichen wollen, muß ich bemerken, daß ich es für kollegialiſche, nicht müheloſe Pflicht erachtet habe, die einzelnen Sätze von Poes Argumentation aus den ſie umſpielenden, nicht ſelten irreführenden Nebengedanken herauszulöſen und ſie nach ihrer logiſchen Folge, ſo gut ich es vermochte, aneinanderzureihen. Auch daß ich mir erlaubte, für manche vage Ausdrücke präziſere zu wählen; andere, dunkle, zu umſchreiben; wieder andere, die, weder vage noch dunkel, nur nicht

Ich ſage: Theorie der lyriſchen Dichtkunſt, denn unzweifelhaft hat der Lyriker Poe, wenn er auch von aller Poeſie zu ſprechen ſcheint, auch vielfach wirklich ſpricht oder doch ſprechen will, bei Aufſtellung ſeiner Sätze immerdar ſeine ſpezielle Kunſt vor Augen gehabt; ebenſo wie er das Material zu dieſen Sätzen und die Beweisführung derſelben unmittelbar aus ſeinen individuellen dichteriſchen Erfahrungen ſchöpfte. Eine ſo entſtandene Theorie erregt von vornherein gewiſſe Bedenken: es iſt eben in der Kunſtwelt wie in der moraliſchen. Wer es verſchmäht oder nicht im ſtande iſt, ſich liebevoll in das Weſen anderer Menſchen zu verſenken, wird nicht nur dieſe, ſondern auch ſich ſelbſt nie wahrhaft kennen lernen. Wer nicht in das Weſen mindeſtens aller Spezies ſeiner Kunſtgattung einzudringen vermag, wird auch in ſeiner ſpeziellen nie wahrhaft heimiſch ſein und, wenn ihn auch ein beſonderes kräftiges Talent zu bedeutenden Leiſtungen in derſelben befähigt, über das Wie und Warum derſelben eine genügende Auskunft zu geben nicht vermögen. Immer wird er in der Gefahr ſchweben, ſeiner ſpeziellen Kunſt zu vindiziren, was allen anderen gleicherweiſe zukommt; oder umgekehrt: ein Moment, das ſeiner Kunſt eigenthümlich oder gar in dieſer ſpezifiſchen Qualität nur ihm eigenthümlich iſt, gerade ſo in allen anderen Spezies oder bei allen Künſtlern ſeiner Spezies wiederfinden wollen.

Wir werden uns überzeugen, daß Poe der einen Gefahr ſo wenig entgangen iſt wie der andern, und ſeine Theorie der Lyrik, trotz alles zweifellos Richtigen, das ſie enthält, doch nur eine pro domo, d. h. für ihn ſelbſt iſt, bei deren Anwendung auf die dichteriſche Praxis die ſeine freilich ſich als

---

diejenigen waren, mit welchen wir die betreffenden Begriffe auszudrücken gewohnt ſind, durch die uns geläufigen Termini zu erſetzen.

die richtige präſentiren muß, die der anders gearteten Mitſtrebenden aber in ein falſches oder doch ſchielendes und ſchiefes Licht gerückt wird.

Beginnen wir mit dem Moment, welches mir der Schlüſſel von Poes theoretiſcher Poſition zu ſein ſcheint: dem Moment der erhebenden Erregung der Seele, welche das Dichtwerk in uns hervorrufen, in welcher es uns von Anfang bis zu Ende erhalten ſoll, um ſich als Dichtwerk, d. h. als ein ſchönes Werk, oder mit einem Worte: als Schönes auszuweiſen. Daß eine gewiſſe, von Poe durch das Beiwort „erhebend" qualifizirte Erregung uns ergreift und beherrſcht, ſobald wir uns ſo lange wir uns dem Genuß des Schönen in welcher Form immer hingeben, räumen wir willig ein; ebenſo, daß dieſer Seelenzuſtand nur ein tranſitoriſcher ſein kann. Wenn aber Poe die Zeitdauer, während welcher die Seele im ſtande iſt, in dieſer Erregung zu verharren, für den poetiſchen Genuß auf eine halbe Stunde fixirt, ſo wollen wir die Richtigkeit dieſer Behauptung für die lyriſche Poeſie vorläufig dahingeſtellt ſein laſſen; daß ſie aber für die epiſche Poeſie, auf welche er ſie doch gleichfalls anwendet, nicht zutrifft, und ebenſowenig für die dramatiſche, auf die er nur zufällig nicht zu ſprechen kommt, liegt wohl auf der Hand. Oder aber es dürfte kein Roman geſchrieben, kein Drama gedichtet werden, deſſen Lektüre, deſſen Darſtellung mehr als eine halbe Stunde Zeit erforderte. In der That konnte Poe eine ſolche Theſe für den Genuß aller Poeſie nur formuliren, weil er ſich eben das Weſen der Schweſterdichtungsarten nicht klar gemacht hat. Wie verſchloſſen ihm das epiſche Weſen war, dafür ſpricht ja ſchon der Umſtand, daß er die bekannten Errungenſchaften der deutſchen Homerforſchung dahin mißdeuten konnte, es habe die Ilias urſprünglich aus lyriſchen Gedichten beſtanden, die man nachträglich wohl oder übel zu einer Serie aneinander-

reihte! Und wenn er dann freilich von einer Hypotheſe, deren Ungeheuerlichkeit ihm aufdämmern mochte, ſofort wieder abſpringt, um mit deſto größerer Beſtimmtheit die Ilias, als ein epiſches Ganzes gedacht, „aus einem unausgebildeten Kunſtgefühl hervorgegangen“ zu erklären, ſo will er damit nicht etwa den Ausſpruch des alten römiſchen Schalkes, daß der gute Homer zuweilen ſchlafe, in ſeiner Weiſe wiederholen und beſtätigen. Nein: ihm iſt die epiſche Poeſie, die uns nicht fortwährend auf der Höhe jener „Erregung“ hält, in Bauſch und Bogen keine Poeſie. Er weiß und fühlt nicht, daß ſie, die aus einem ganz anders geſtimmten Gemüth hervorgegangen iſt, auch in dem Hörer eine ganz andere Stimmung hervorruft und erhält — hervorrufen und erhalten muß, ſoll derſelbe die kontemplative Ruhe haben und behaupten, ohne welche er das große epiſche Weltbild weder in ſeinen Einzelheiten noch in ſeinem Zuſammenhang verſtehen würde und genießen könnte. — Und was das tragiſche Weſen betrifft, ſo hätte unzweifelhaft W. v. Humboldt, der die tragiſche Phantaſie als eine Abart der lyriſchen bezeichnet, ſeinen vollkommenen Beifall gehabt. Aber ſchwerlich würde er zugegeben haben, daß dieſe Phantaſie, indem ſie ſich in das leidenſchaftlich bewegte Gemüth ihrer Helden verſenkt, bis zu einem gewiſſen Grade freilich an dieſer Leidenſchaftlichkeit participiren und mithin eine hochgradig erregte ſein wird, aber auch, um dieſe Leidenſchaften an einer Reihe von handelnden, in Konflikt gerathenen Menſchen darſtellen und zum tragiſchen Austrag bringen zu können, nicht immer auf dem Kothurn einherſchreiten darf, ſondern auch je zuweilen in den die Handlung klärenden Relationen ſich und dem Publikum Zeit und Ruhe gönnen muß, ſoll ihr (und jenem) nicht lange vor der Erreichung des weit hinausgeſteckten Zieles der Athem ausgehen.

Aber laſſen wir endlich die epiſche, die dramatiſche Poeſie,

auf die zugeſtandenermaßen Poes Theorie gar nicht gemünzt iſt; kommen wir zur lyriſchen Dichtkunſt, die ihm allein im Sinn und am Herzen liegt, und fragen wir: Tritt denn wenigſtens für dieſe ſeine Forderung in Kraft und Geltung? muß jedes lyriſche Produkt, um ſich als echt auszuweiſen, den Leſer oder Hörer in die „erhebende Erregung" verſetzen, in derſelben erhalten?

Wir werden zur Beantwortung dieſer Frage kaum auf einem ganz kurzen Wege gelangen können. Denn jetzt, wo wir mit dieſem Maßſtab in der Hand an jedes einzelne lyriſche Produkt treten ſollen, ſtellt ſich, was uns bisher nicht ſo klar werden mochte, heraus, daß der Maßſtab — vollkommen willkürlich iſt: ein rein ſubjektives Kriterium, beſtimmt von der Laune oder dem habituellen Seelenzuſtand des Genießenden und ſomit für die objektive Werthſchätzung des betreffenden Produktes unzureichend und, im ſtrengen Sinne, unbrauchbar. Mir erweckt das Gedicht nicht die gehoffte Erregung, verſchafft es nicht die gewünſchte oder gewohnte Erhebung, folglich iſt es ſchlecht! Aber es übt auf einen anderen die geforderten Wirkungen, folglich iſt es gut; folglich giebt es kein objektives Kriterium für den Werth eines lyriſchen Produktes; folglich gehört die Lyrik überhaupt nicht in das von Geſetzen beherrſchte Reich der Kunſt, ſondern iſt eine Sache des Geſchmackes im unäſthetiſchen Sinne!

Da wir uns nun ſelbſtverſtändlich zu einem ſo troſtloſen Schluß nicht drängen laſſen wollen, müſſen wir uns nach einem Maßſtab umſchauen, der aus dem Weſen der lyriſchen Kunſt ſelbſt entnommen, abgemeſſen und eingetheilt iſt, d. h. wir müſſen in die Natur dieſes Weſens einzudringen verſuchen, ob wir da etwa ein Geſetz entdecken, das auf der ſicheren Baſis unveränderlicher, weil mit dem Weſen aller Kunſt übereinſtimmender Verhältniſſe ruht.

III.

Nun giebt es freilich leider auf dem ganzen Gebiet der Aesthetik keine Provinz, in welcher die Forschung noch so wenig sichere Resultate aufzuweisen hätte als in der Theorie der Lyrik. Ich nehme nicht einmal die dunkle und dornenvolle der Musik aus. Sie besitzt doch wenigstens ihre eigene Sprache, die sie sich aus den verworrenen Naturlauten im Laufe der Jahrtausende mit eisernem Fleiß zu dieser Macht und Fülle herausgebildet hat; besitzt in dem Generalbaß eine Grammatik dieser Sprache und in den Instrumenten (die menschliche Singstimme eingerechnet) höchst künstliche und höchst leistungsfähige Organe derselben. Die Lyrik aber ist gezwungen, in derselben Sprache zu singen, in der man spricht, und die zu dem letzteren Behufe geschaffen (wenn man hier von Schaffen sprechen kann), jedenfalls zu wesentlich praktischen Zwecken ihren gegenwärtigen unendlichen Reichthum aufgehäuft hat, so daß sie (die Lyrik), um sich in einem so zweifelhaften Material geltend zu machen, das heißt als Kunst auszuweisen, sofort bei der Schwesterkunst der Musik gewisse Momente bescheidentlich entleihen muß.

Entleihen muß! denn darin bin ich durchaus Poes Meinung, daß Metrum, Rhythmus und Reim in möglichster Gemeinschaft der Lyrik nicht nur zweckdienlich, sondern einfach nothwendig sind; und lasse deshalb gern für sie seine etwas wunderlich klingende Definition gelten: Poesie ist die rhythmische Schaffung von Schönheit.

So wunderlich diese Definition klingt und so unvollständig und unbestimmt sie in der That ist, sind wir mit derselben doch bei dem springenden Punkte angelangt; selbst das epithetische „rhythmisch" wird sich wie von selbst dazufinden,

haben wir uns erſt darüber klar gemacht: worin beſteht, was iſt das Schöne in ſeiner lyriſchen Modifikation?

Mit Poes Antwort, wie heiliger Ernſt es ihm auch damit iſt, daß die Schönheit ein Abglanz aus himmliſchen Sphären, deren für uns aprioriſch feſtſtehende Herrlichkeit wir in der Poeſie antizipiren, können wir natürlich nichts anfangen. Wir müſſen uns damit zufrieden geben, in dem lyriſch Schönen eben eine Modifikation des dichteriſchen Schönen zu ſehen, welches nichts iſt und ſein kann als die (Menſchen-)Welt, wie ſie erſcheint, geſehen durch das Medium der Phantaſie, in dem Bilde eines mit den Mitteln der betreffenden Kunſt eigens zu dem Zwecke geſchaffenen Werkes. Dieſer immer wiederkehrende Prozeß liegt nun ganz klar vor in der epiſchen und dramatiſchen Poeſie. Von der Gewißheit des All-Einen völlig durchdrungen, tritt in der epiſchen Poeſie er, der eine, der Dichter, um ſeiner ſelbſt, das heißt der inneren Harmonie, nun erſt recht froh zu werden — gleichſam die ſtrengſte Probe der abſoluten Richtigkeit des Exempels anzuſtellen — ſcheinbar gänzlich aus dem Bilde heraus in die Situation des ruhigen Betrachters der menſchlichen Dinge, dargeſtellt von handelnden Menſchen, die, es mögen ihrer ſo viel ſein, wie ſie wollen, und ſie mögen ſich noch ſo widerſpenſtig gebärden, doch die Ständigkeit und Harmonie der von einer göttlichen Sonne durchleuchteten Welt und damit ſeine (des Dichters) eigene Göttlichkeit und Sonnenhaftigkeit offenbaren und beſtätigen müſſen. Der tragiſche Dichter geht in dieſer Objektivirung ſeiner ſelbſt noch einen Schritt weiter: er verdichtet ſeine Repräſentanten dergeſtalt, daß ſie wirkliche Geſtalt annehmen, zu Menſchen von Fleiſch und Blut werden, die als natürliche Weſen thun könnten und würden, was *ſie* wollen, und im Bann ſeiner Kunſt nichts thun, als was *er* will, nicht aus Laune, ſondern zur höheren Lehre und feierlichſten Beſtätigung

des heiligen Geſetzes, welches über allem Menſchenthum und -Treiben waltet.

Und hier liegt nun der tiefſchneidende Unterſchied zwiſchen den anderen Dichtungsweiſen und der lyriſchen, daß, während in jenen das Dichtergemüth zwar aus ſich ſelbſt die Schönheit erzeugt, aber dieſelbe unter dem Bilde anderer Menſchen zur Erſcheinung bringt und anſchaut, es in dieſer die aus ſich ſelbſt erzeugte Schönheit an ſich ſelbſt zur Erſcheinung bringen und anſchauen ſoll.

Das ſcheint denn nun freilich das Einfachſte und Leichteſte von der Welt; faſt ſo einfach und leicht wie — ſich im Spiegel zu ſehen. Mit der komplizirten lateiniſchen oder gar griechiſchen Metrik braucht man ſich nicht den Kopf zu zerbrechen; Versaccent und Wortaccent fallen ja bei uns wohl ſo ziemlich immer zuſammen; die Reime finden ſich von ſelbſt oder finden ſich doch; und im übrigen ſingt man, „wie der Vogel ſingt, der in den Zweigen wohnt“: äußert man alles, was einem durch den Kopf geht oder im Herzen rumort. Und pauſirt es einmal im Kopf und ſtockt es im Herzen, wird die Sprache, „die für dich dichtet und denkt“, die Lücken ausfüllen.

Daß auf dieſe Weiſe in den deutſchen und aller Herren Landen alljährlich Tauſende von ſogenannten lyriſchen Gedichten entſtehen, wiſſen wir alle, wenn auch nicht alle von uns gleicherweiſe darunter zu leiden haben. Nun mangelt es ja bekanntlich auf den Gebieten der anderen Dichtungsarten nicht an minderwerthigen oder werthloſen Produkten; aber hier kann doch die Kritik — und das iſt, wenn nicht viel, doch etwas, zum mindeſten für das kritiſche Gewiſſen — mit einiger Genauigkeit den Nachweis der Sachlage führen: kann Zeichen- und Kompoſitionsfehler rügen, die Differenz aufdecken zwiſchen der Idee, welche der Dichter zur Darſtellung bringen wollte, und der Darſtellung; die Idee ſelbſt in ihrer flachen

Unbedeutendheit oder querköpfigen Schiefheit kennzeichnen. Das alles, weil der Dichter zum Spiegel seiner Seele ein Bild aus sich herausprojizirt hatte, zu welchem er den Stoff dem wirklichen, erfahrungsmäßigen Leben entnahm, das man kennt und als Maßstab benutzen kann zur Kontrole des Idealbildes.

Nun ist es aber, wie wir festgestellt haben, die Eigenthümlichkeit der Lyrik, daß hier das dichterische Gemüth mit Hülfe der Phantasie sich nicht an anderen und durch andere, sondern direkt aussprechen soll; und sich so in der Unmittelbarkeit seiner Aeußerungen jeder Kontrole zu entziehen scheint.

Denn von einem solchen, der Kontrole sich darbietenden Bilde könnte höchstens in der Ballade die Rede sein, derjenigen lyrischen Spezies, welche dem epischen Grenzgebiet am nächsten liegt und an der Objektivität des Epos bis zu einem gewissen Grade partizipirt. Bis zu einem sehr schwachen Grade. Allerdings ist „Der König in Thule" ein Bild des bis über das Grab treuliebenden Herzens; „Der Fischer" ein Bild des Jünglings, der sich allmächtig zu dem geliebten Weibe hingezogen fühlt und wäre es ins Verderben; „Das Veilchen" eines der sehnsuchtsvollen, verschmähten Zärtlichkeit, die zertreten werden muß, um zu vergehen, und im Vergehen die Angebetete segnet — aber es sind nicht für sich bestehende Bilder, wie der Roman, das Drama sie bieten, über denen man allenfalls den Bildner vergessen könnte, wie er selbst sich, um sie zu schaffen, vergessen oder doch sein individuelles Empfinden zu einem Empfinden des Allgemeinen erweitern mußte. Hier ist das Umgekehrte der Fall. Der Balladendichter will seine individuelle Gemüthslage nicht vergessen, im Gegentheil: zum höchsten Ausdruck steigern, wozu ihm der, gleichviel ob vorgefundene oder erfundene, epische Vorgang zum Mittel dient. Das Bild wird so gewissermaßen auf den Werth eines passenden Gleichnisses herabgedrückt. Und dies Verhältniß wird durch

das Empfinden des Hörers bestätigt, der herzlich wenig nach dem König, dem Fischer, dem Veilchen fragt, sondern sich ganz in die Stimmung hineindenkt und — singt, welche der Dichter hier mit Hülfe dieses Gleichnisses zum Ausdruck gebracht hat, vielleicht aber auch mit Hülfe eines anderen nicht minder voll und stark zum Ausdruck hätte bringen können. Die Stimmung, die sie hervorruft, macht den Werth der Ballade; der Vorgang ist so sehr Nebensache, daß, wo der Dichter sich in eine zu detaillirte Schilderung und Klarstellung desselben verlocken läßt, er in dem Maße Gefahr läuft, die Schönheit des Gedichtes abzumindern, wie man sich an den deskriptionsreichen Schillerschen Balladen sattsam überzeugen kann. — Genau so wie in der Ballade mit dem epischen Substrat verhält es sich aber in jedem lyrischen Gedicht mit allem, was der Dichter aus Natur- und Menschenleben heranzieht, vielmehr in sich hineinzieht, um es ganz in seine Empfindung einzutauchen und es uns erst so, getränkt mit dieser Empfindung, wieder zu überliefern. Sonne, Mond und Sterne, Winterstürme und Frühlingslächeln, der bellende Spitz aus Nachbars Stall, das scheublickende Füllen auf der Wiese, des Waldes Thiere, die Jagdgefährten selbst — alles hat nur relativen Werth, den Werth der Relation, in welcher es zum Empfinden des Dichters steht: als Gelegenheitsursache zur Entbindung desselben, als willkommene Nahrung der schon glühenden Masse, als bequeme Form, in die sie sich ergießen kann. Und so hütet sich auch jeder echte Dichter weislich, diesen Hülfsmitteln zu einem selbständigen Werth zu verhelfen, dadurch, daß er sie zu stark accentuirt, zu weit in den Vordergrund treten läßt.

Indessen wir unterbrechen besser diese Untersuchung hier, um sie alsbald wieder aufzunehmen, wo wir von den rein geistigen und sittlichen Elementen zu sprechen haben werden, welche die Lyrik, sei es als wirklichen Inhalt, sei es als Hülfs-

mittel in dem obigen Sinn, verbraucht und anwendet. Wir haben bereits gewichtigste Momente in hinreichender Zahl beisammen, um von der Schwierigkeit der Aufstellung eines objektiven Kriteriums zur Abschätzung des poetischen Werthes eines lyrischen Produktes durchdrungen zu sein, und müssen gerade deshalb den Versuch wagen, diese Aufstellung vorzunehmen.

Das Kriterium kann aber hier kein anderes sein als bei jeglichem Produkte jeder anderen Kunst. Wir werden hier, wie immer und überall, fragen müssen: Ist das Werk ein Produkt der Phantasie? hat sie in demselben durchweg rein gewaltet und zwar in derjenigen Modifikation, welche durch das Wesen der Kunstgattung oder, wenn man will, durch welche das Wesen der Kunstgattung bedingt ist? Wenn wir uns nun erinnern, daß diese Modifikation für die Lyrik in der Unmittelbarkeit bestand, mit welcher die dichtende Seele sich nicht in einem von ihr völlig losgetrennten und deshalb leichter zu kontrollirenden Lebens- und Weltbilde, sondern in einem direkten Spiegelbilde objektiviren will, so werden wir die Kraft vorausahnen, die gerade hier, wo sie sich ganz selbst überlassen, ganz auf sich selbst gestellt ist, die Phantasie entfalten, die Strenge, mit der sie jede ihrer Aeußerungen überwachen muß.

Das Walten der Phantasie, obwohl im tieferen Sinne ein durchaus einheitliches, offenbart sich doch für die nachschaffende Betrachtung als ein zweifaches: einmal nach Seiten des Inhaltes, das andere Mal nach Seiten der Form.

Von dem allgemeinen Inhalt aller Dichtkunst kann nun der lyrischen Phantasie, ihrer besonderen Natur nach, nur ein bestimmter Theil als Provinz zufallen: dasjenige in der Menschenseele, das, so zu sagen, keine Zeit und Geduld hat, sich aus einem Dritten herauszuschauen, sondern sich, infolge

eines unwiderſtehlichen, inneren Dranges, direkt äußern, das heißt, weil es eben keine direktere Aeußerung giebt, ausſprechen will und muß. Dieſes Etwas iſt das Gemüth: der nicht mehr von dem Verſtand zu ermeſſende und erhellende Ur- und Abgrund unſeres Seelenlebens; das große Senſorium, aus welchem alle unſere Empfindungen fließen, in welches alle zurückfließen; die Brutſtätte unſerer Begierden, aber auch unſerer Erhebungen; unſerer ſchlimmſten Leidenſchaften, aber auch unſeres reinſten Pathos; unſeres Abſcheus vor der Häßlichkeit, aber auch unſerer Rührung von der Schönheit der Welt.

Iſt aber nun ſo von dem geſammten Seelenleben das Gemüthsleben im ſpeziellen der Inhalt der Lyrik, ſo muß ſie als Kunſt, indem ſie an ihr diesmaliges Werk: jenes direkte Ausſprechen ihres Inhaltes, geht, wieder einen ſpeziellen Theil der Geſammtmaſſe desſelben ausſondern: eine beſtimmte Lage des Gemüths, die wir deshalb auch Stimmung nennen. Das heißt: das einzelne lyriſche Produkt kann es nur immer mit einer Stimmung zu thun haben oder iſt das Ausſprechen einer Stimmung.

Mit dieſer einzelnen Stimmung hat die Phantaſie nun weiter nach den ihr innewohnenden, ihre Natur konſtituirenden, für jede ihrer Aeußerungen in jedweder Kunſt gleicherweiſe gültigen Geſetzen zu verfahren, das heißt an dem gegebenen Rohſtoff — das iſt in dieſem Falle die natürlich-erfahrungsmäßige Stimmung — den Idealiſirungsprozeß vorzunehmen.

Wie ſchwierig dieſer Prozeß, liegt auf der Hand, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß die Phantaſie hier nicht in Stein, in Farben oder Tönen, auch nicht an und in anderen, wenn auch nur für ſie exiſtirenden Geſtalten arbeitet, ſondern, ſo zu ſagen, in dem warmen, fließenden Lebensblut: dem Blut, aus dem ſich das aktuelle Leben jeder Stunde und Se-

kunde nährt, demſelben Blut, das die Lunge des Sängers füllt, der ſeine Empfindungen ſingt. Und doch muß der Prozeß durchgeführt werden, wobei es uns denn kein Wunder nehmen kann, wenn, ihn rein durchzuführen, nur der begabteſten Phantaſie in ſeltenen Fällen mit Anſpannung ihrer ganzen Kraft gelingt.

Um ſo ſeltener gelingt, als es einmal gerade die dunkelſten Stimmungen ſein werden — jenes Inkommenſurable, „was von Menſchen nicht gewußt oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Bruſt wandelt in der Nacht“ — wozu ſie ſich am meiſten hingezogen fühlen muß, eben weil es der Verſtand nicht wiſſen und ausmeſſen, eben weil es kein Denken ergründen kann, und nur ſie — die Phantaſie — es ahnend zu begreifen und zum — dem Verſtand und ſeinen Mitteln unmöglichen — Ausdruck zu bringen vermag.

Zum zweiten, weil es, wie die dunkelſten, ſo auch gemeiniglich die beſonders energiſchen Stimmungen ſein werden, da dieſe vorzüglich nach einer Aeußerung drängen und doch, eben ihrer Energie wegen, von ihrem Naturgrunde am ſchwerſten loszulöſen ſind.

Ich ſage gemeiniglich, keineswegs immer. Dem Dichter iſt kein Weg vorgeſchrieben, den er wandeln müßte. Er darf denſelben überall ſuchen; ſeine Sache und ſeine Rechtfertigung iſt, daß er ihn findet, gleichviel ob in grauſen Einöden oder auf blumenreichen Wieſen. Und gerade da, wo es an ſeichten Stellen nicht fehlt, wird ſein Schritt vermuthlich am leichteſten und elaſtiſchſten ſein müſſen, wird er ſeine beflügelte Götterkraft am eklatanteſten bewähren und beweiſen können.

Aber ob nun eine des Jammers oder der Luſt, der Verzweiflung oder des Entzückens — es ergeben ſich, ſoll die betreffende Stimmung zum künſtleriſchen Ausdruck gelangen, zwei Nothwendigkeiten.

Erſtens: die Stimmung muß rein ſein.

Denn alles, was an der Stimmung unrein, das heißt kreatürlich im niederen Sinne und nur pathologiſch iſt, entzieht ſich in ſeiner brutalen, ungeſtümen Konzentration dem äſthetiſchen, das heißt zugleich vollen und durchſichtigen Ausdruck: mit gepreßten, vieldeutigen Achs und Ohs kommt kein Gedicht zu ſtande. Es muß bis auf den letzten Reſt ausgeſchieden werden.

Die ſoweit gereinigte Stimmung muß aber auch von den benachbarten Stimmungen rein geſchieden werden, ſoll der Ausdruck derſelben, das heißt das Gedicht, wie es doch alles Kunſtſchöne muß, einen einheitlichen Eindruck machen; ſoll der Hörer nicht, indem ihn der Dichter von einer halben Stimmung zur anderen halben ſchaukelt, zu dem berechtigten Schluß kommen, daß dieſer unvergohrenen Gefühlsduſelei die hausbackenſte Proſa unendlich vorzuziehen ſei. Damit iſt ſelbſtverſtändlich der logiſche Uebergang aus einem ganzen Gefühl in ein anderes ganzes: aus Unruhe in Ruhe, aus Zagen in Muth, aus Sehnen in Reſignation, aus Zerknirſchung in Erhebung u. ſ. w., in keiner Weiſe ausgeſchloſſen. Dieſer Uebergang wird, wie ein Blick auf die Beiſpielliſte erweiſt, der Regel nach aus einer Stimmung in die Komplementärſtimmung ſtattfinden; aber auch hier iſt dem Genie keine feſte Schranke zu ziehen: es wird aus den reinen Stimmungstönen die ſeltſamſten Accorde zu miſchen wiſſen; immer aber dafür ſorgen, daß der Accord, und wäre er ſeltſam bis zur Bizarrerie, jedenfalls wiederum rein iſt.

Zweitens: die Stimmung muß nicht nur rein — es muß, was uns im lyriſchen Gedicht geboten wird, auch reine Stimmung ſein. Oder, wenn das vielleicht die Sache beſſer trifft: nur Stimmung ſein; es darf nichts in das Gedicht hineingetragen werden, was nicht Stimmung wäre, wie innig

es auch ſonſt zum allgemeinen Leben der Seele gehörte, ja wie hoch es in demſelben rangirte.

Auch dieſe Forderung iſt wiederum wie alle vorhergehenden einzig und allein durch die Phantaſie in ihrer beſonderen lyriſchen Qualität diktirt. Sie muß jeden Stoff zurückweiſen, der nicht in ihr Gebiet, zu ihrem Inhalt gehört, und den auszudrücken ihr überdies gar keine Mittel zu Gebote ſtehen.

Und hier müſſen wir wieder anknüpfen an die vorhin abgebrochene Unterſuchung über die Ausdrucks- oder Darſtellungsmittel der lyriſchen Poeſie.

Wir ſahen, daß alles Natur- und Menſchenleben, wie es vor dem betrachtenden Blicke liegt, für die Lyrik nur relativen Werth hat, nur den Werth der Relation, in welche es der Dichter mit der Stimmung bringen kann, um deren Ausdruck es ſich für ihn einzig und allein handelt. Er wird, vielmehr kann deshalb alle dieſe Dinge nicht in ihrem Lokallichte zeigen, ſondern nur in dem, welches aus ſeiner Stimmung auf ſie fällt. Geht er einen Schritt weiter, ſo geräth er ſofort entweder in die Proſa der Deſkription oder er macht wenigſtens (um von den anderen Künſten, inſonderheit der Malerei und Plaſtik, zu ſchweigen) dem epiſchen und dramatiſchen Dichter eine unpaſſende, ruhmloſe Konkurrenz. Denn man wird mit Unrecht einwenden, daß in den beiden letzteren Dichtungsarten doch dasſelbe Verhältniß ſtattfinde wie in der lyriſchen; aus ihnen die Deſkription doch ebenſo verbannt ſei wie aus dieſer. Gewiß müſſen auch ſie ſich der proſaiſchen Deſkription enthalten; aber ſie haben dennoch ihre eigenen Mittel ſehr ausführlich zu ſchildern: uns einen detaillirten Schlachtbericht hier, die ſehr exakte Beſchreibung einer Landſchaft dort u. ſ. w. zu geben — Mittel, deren nähere Charakteriſirung ich hier

unterlaſſen muß. Auch unterlaſſen darf, da für das Faktum ſelbſt ja tauſend Belege zu Gebote ſtehen und die Erklärung desſelben nicht ſchwer fällt für den, welcher bedenkt, daß die Perſonen des Romans oder Dramas ja nur vorübergehend in lyriſcher Stimmung ſind, ſehr häufig aber in einer ganz nüchternen, dazu möglicherweiſe in einer Situation, welche ihnen jene detaillirte Schilderung zur unabweislichen poetiſchen Pflicht macht.

In genau derſelben Lage wie gegenüber der Außenwelt befindet ſich nun die Lyrik gegenüber der im eigentlichen Sinne ſo zu nennenden Gedankenwelt, alſo den Gebieten der Seele, in welchen nach dem Wahren geforſcht wird, wozu wir denn hier auch das ſittliche Gebiet, ſoweit es Gegenſtand der Forſchung iſt, rechnen müſſen. Das lyriſch, das heißt energiſch geſtimmte Gemüth hat zum Forſchen, d. h. abſtrakten Denken, ſo wenig Beruf wie Fähigkeit, ja die Möglichkeit dazu iſt ihm abgeſchnitten. Würde es doch ſofort aus der Stimmung fallen, das heißt ſich ſelbſt aufgeben müſſen! Es kann alſo auf Forſchung ſich niemals einlaſſen, ſo wenig wie auf Deſkription; auf die Reſultate der Forſchung — alſo: abſtrakte Wahrheiten oder (gedanklich feſtgeſtellte) Gebote der Sittlichkeit — nicht weiter als auf die Gegenſtände der Außenwelt in der oben definirten Weiſe der Anregung, Illuſtration u. ſ. w.

Auch das Verhältniß, in welchem in dieſer Hinſicht die Lyrik zu den beiden Schweſterkünſten ſteht, wiederholt ſich hier und aus denſelben Gründen. Hamlet kann über Sein und Nichtſein, Wallenſtein über das Schickſal ſpekuliren, Wilhelm Meiſter über die Technik des Dramas feinſinnig äſthetiſiren — es iſt gewiß nicht die reine Spekulation oder Aeſthetik — iſt nur eine in usum poetæ, zum Dichtergebrauch, — aber wie weit überflügelt die dem epiſchen oder tragiſchen Dichter gewährte Freiheit und die ihnen durch den Reichthum ihrer

Ausdrucksmittel gebotene Möglichkeit, von dieſer Freiheit Gebrauch zu machen, die für den Lyriker enggezogenen Grenzen!

Und die nur leider nach dieſer Seite nicht ſo ſcharf, das heißt ſo deutlich erkennbar gezogen ſind wie nach jener anderen: der der ſinnenfälligen Welt. Geräth der Dichter zu tief in die Deſkription: ſchildert er zu ausführlich die Schönheiten eines Maienmorgens oder die Reize der geliebten Geſtalt, ſo empfindet auch der äſthetiſch weniger fein organiſirte Leſer oder Hörer bald eine Depreſſion der Stimmung; merkt, daß es, ſo zu ſagen, von der poetiſchen Höhe niederwärts geht, und mag dem Dichter nicht weiter folgen. Geräth der Dichter zu tief in die Spekulation: in die Analyſe einer abſtrakten oder ſittlichen Wahrheit, ſo verläßt er freilich nicht weniger die Stimmungsſphäre, aber der durch den Glanz des ſpekulativen Gedankens geblendete, von der Erhabenheit des Sittengeſetzes getroffene und gerührte Hörer oder Leſer empfindet eher eine Steigerung ſeines ſeeliſchen Geſammtlebens und will gern in ſo hohe Regionen ſich einführen und erheben laſſen, ohne darüber zu grollen, vielleicht nicht einmal zu merken, daß der Geleitsmann ſich aus dem Dichter in den Philoſophen verwandelt hat.

Was nun ſpeziell die moraliſchen Wahrheiten betrifft, ſo ſtehen ſie, wie ſtark auch bei ihrer Geneſis und Formulirung die Spekulation betheiligt iſt, noch in ſo beſonders innigem Konnex mit unſerem Gefühls- und Empfindungsleben, daß die Unterſcheidung zwiſchen der rein äſthetiſchen Stimmung, in welcher die Lyrik lebt, und derjenigen, welche das Sichverſenken in jene begleitet, auch guten Dichtern reſp. feinfühligen Leſern ſchwer fallen mag. Dennoch beſteht der Unterſchied, und er wird ſich bei nur einiger Aufmerkſamkeit fühlbar machen

durch den Druck, welchen die moraliſche Wahrheit infolge ihrer direkten Beziehung zum praktiſchen Leben auf die Stimmung übt und derſelben die Freiheit und Unbefangenheit raubt, die uns auf dem äſthetiſchen Gebiet nie verlaſſen dürfen, ſo wenig, daß, wenn ſie uns verlaſſen, wir ſicher ſein können, auf ein anderes, gleichviel ob tieferes oder höheres Gebiet gerathen zu ſein.

Es reſultirt mithin hinſichtlich der abſtrakten, reſp. moraliſchen Wahrheiten für den lyriſchen Gebrauch genau dasſelbe Geſetz, welches die Verwendung des Naturſchönen zu lyriſchen Zwecken regelte: was nicht rein in die Stimmung aufgeht, muß unerbittlich ausgeſchieden werden. Was darüber hinausgeht und eine ſelbſtändige Geltung für ſich beanſprucht, wie werthvoll es an ſich ſein mag, es mindert durch ſeine Beimiſchung den poetiſchen Werth des Gedichtes herab, und zwar im Verhältniß eben dieſes Werthes. Je glänzender die Reflexion, um ſo kümmerlicher iſt das Gedicht; je wuchtiger die Tendenz, um ſo leichter wiegt es auf der poetiſchen Wage.

Aber die Schwierigkeit, den lyriſchen Inhalt zu erkennen und von dem anderweitigen rein abzuſondern, iſt es nicht allein, was ſo häufig die aufgeputzte Proſa der ſogenannten Reflexionspoeſie und in Verſe gebrachte Morallehren mit der echten Lyrik verwechſeln läßt. Ein weiterer Grund liegt in der Leichtigkeit, mit welcher ſich auch völlig unpoetiſche Geiſter der äußeren Form der Lyrik bemächtigen können. Im ſtrengen Sinne freilich, das wiſſen wir, giebt es auf dem äſthetiſchen Gebiet keine äußere Form; dennoch finde ich für das, was ich meine, keinen anderen Ausdruck und will dafür verſuchen, mich durch einen Vergleich verſtändlich zu machen, bei dem nicht bloß das tertium bedeutſam iſt.

Kein Einſichtiger wird jemand deshalb für einen Muſiker halten, weil demſelben gelungen iſt, ein Muſikſtück zuſammen-

zuſtellen, das zwar gegen keine der Regeln des Generalbaſſes verſtößt, inhaltlich aber nur aus Reminiſcenzen von wirklichen Werken der Muſik beſteht. Trotzdem nun ſo die Arbeit — und wären jene Reminiſcenzen noch ſo geſchickt miteinander verflochten — keinerlei Anſpruch auf den Titel eines Kunſtwerks hat, ſondern in Wirklichkeit nur ein Kunſtſtück iſt, liegt die Gefahr, ſich über den wahren Sachverhalt zu täuſchen, doch außerordentlich nahe, weil die virtuoſe Behandlung der bloßen Mittel der Kunſt bereits etwas hervorbringt, was einer äſthetiſchen Wirkung mehr oder weniger ähnlich ſieht. Es iſt, ſtreng genommen, nur Hülſe, Schale, was man da hat; aber die zarte Form derſelben hatte ſich einſt die ſüße Frucht geprägt; und nun mag man nicht glauben, daß etwas leer ſei, was ſo ausdrucksvoll ſcheint. Der Vergleich hinkt inſofern, als die Reflexions- und Tendenzpoeſie ja in der That einen Inhalt und vielleicht ſogar einen bedeutenden hat; es iſt nur eben nicht der, welcher in die Form gehört, und würde, träte er nicht in dieſer Form auf, in ſeiner wahren Eigenſchaft auch ſofort erkannt werden. Es iſt, wie geſagt, eine Huldigung der Form, die einſt von dem Genius des Volkes aus eben jenem Urgrund des Gemüthes geſchaffen wurde, aus welchem der einzelne geniale Dichter immer wieder ſchöpfen muß, will er die altneue Form mit dem altneuen Inhalt füllen.

Und dieſe Form — was dem Vergleich wieder zu gute kommt — mußte für die Lyrik in ſich alle muſikaliſchen Elemente vereinigen, welche die Sprache in ſich birgt, und die nun eben der Ausdruck des in lebhafter und zugleich harmoniſcher Empfindung bewegten Gemüthes ſind. Ob alles Poetiſche rhythmiſch ſein müſſe, iſt eine Kontroversfrage. Schiller hat ſie bejaht und Goethe ihm zugeſtimmt, obgleich beide — der erſtere vorher und der letztere vorher und nachher — unvergänglich Poetiſches in Proſa gedichtet. Aber,

wie man ſich auch bezüglich der epiſchen und dramatiſchen Dichtungsart entſcheiden möge — daß die Lyrik nur in gebundener Form erſcheinen könne, iſt wohl niemals ernſthaft angezweifelt worden. Die fühlbare Objektivität ihres Wirkens ſchützt den Dramatiker, den Epiker leichter vor dem Verdacht, nur ſubjektiv-ſelbſtiſchproſaiſche Zwecke zu verfolgen, auch wenn er ſich der Proſa als Ausdrucksmittel bedient; das ſcheinbar völlig Subjektiv-Willkürliche ſeines Thuns zwingt den Lyriker, ſeine höheren Abſichten auch ſofort anzudeuten durch die Wandlung, welche er mit der Sprache des gewöhnlichen Lebens vornimmt. Den Beweis dieſer Abſichten kann er freilich nur auf einem anderen Wege führen: nur durch die ausführlich von uns beſchriebene Wandlung, welche der Rohſtoff der Gemüthsbewegung in ſeiner Phantaſie erfährt; durch die Sublimirung deſſen, was ſo nur der Peter oder Paul empfindet, zu einem, was gegebenen Falles jeder fühlende Menſch empfinden kann, ja empfinden muß. Dies iſt ſeine Objektivität. Hat er ſich zu ihr aufgeſchwungen, mag er ſelbſt der Beihilfe der Illuſtration durch Bilder aus dem Natur- und ſonſtigen Leben, von denen wir oben ſprachen, entrathen; mag er nur einfach ausſprechen, was das freudvoll-leidvolle Herz bewegt und erregt, und dennoch ſicher ſein, daß dieſe Bewegung und Erregung die einfachen Worte rhythmiſch ſich ſchwingen und in wohllautenden Reimen vibriren laſſen wird.

Doch hier ſtehen wir an einer Tiefe, in deren geheimnißvolles Dunkel der forſchende Blick nicht weiter hinabtauchen kann. Das letzte jeder Kunſt wird immer unausſprechbar ſein.

Und darin würde uns niemand ſo voller Ueberzeugung beipflichten als eben der Dichter, deſſen Verſuch, ſich über ſeine Kunſt theoretiſch zu äußern, uns zu unſerem Verſuch veranlaßt hat. Und er würde weiter dafür halten, daß wir

uns ja, soweit sich diese Geheimnisse deuten und erklären lassen, in dem herrlichsten Einverständnisse befinden; zu ganz denselben Resultaten gelangen, wenn auch auf verschiedenem Wege. Ob wir sonst in den Ausdrücken differiren, ich z. B. Phantasie nenne, was er mit Geschmack bezeichne u. s. w., darauf komme es sicher nicht an.

Gewiß nicht auf das letztere; aber, wenn auch die Ausdrücke überall dieselben wären, wir verstehen eben nicht überall dasselbe darunter; der Inhalt der Begriffe ist ein verschiedener, bald ein weiterer bei ihm, ein engerer bei mir und vice versa; und so können wir uns wohl bei unseren vielfach völlig identischen Ansichten von dem Wesen und Wirken der lyrischen Dichtkunst in unseren Urtheilen über ein einzelnes Dichtwerk begegnen, brauchen es aber nicht. Poe und ich halten dafür, daß ein Gedicht eine schöne Schöpfung, wie er sagt, ein Produkt der Phantasie, wie ich sage, sein müsse. Er aber, für den das Kriterium der Schönheit in dem rein willkürlich bemessenen Moment der erhebenden Erregung, welche das Gedicht hervorbringen soll, besteht, deduzirt und muß deduziren, daß ein Gedicht, welches die qualifizirte Wirkung nicht hervorbringt, kein schönes sei; ich behaupte, daß ein Gedicht, sobald es nur ein Produkt der Phantasie ist, schön sei, gleichviel ob die Erregung (die es auch nach mir immer hervorbringen wird) sich in der (willkürlich) vorausbestimmten Weise qualifiziren läßt oder etwa anders qualifizirt werden muß. So ist denn mein auf objektivem Wege gewonnenes System sehr viel liberaler als das auf rein subjektivem zu stande gekommene Poes. Sein „Schönes" — er sagt es selbst einmal — schließt auch das „Erhabene" ein. Bei Lichte besehen aber ist ihm das Schöne *nur* das Erhabene, oder das, was er darunter versteht, und wir werden gleich sehen, was er darunter versteht. Das, was wir das einfach Schöne nennen — die reine

Mitte der äſthetiſchen Stimmung — weiter das Anmuthige, und nun gar das Liebliche, Zierliche — es iſt für ihn nicht „das Schöne", darf es ihm nicht ſein.

Und dies Engherzige ſeines „poetiſchen Prinzips" macht ihn auch weit über Gebühr unduldſam gegen alles, was nicht in die reine Empfindungsſphäre fällt. Wir glauben, nach dieſer Seite die Grenzen ſcharf und eng genug gezogen zu haben. Er zieht dieſelben ſcheinbar nicht enger und nicht ſchärfer, wenn er verlangt, daß jene Momente nur den „Unterſtrom in dem Fluß der Lyrik" abgeben dürfen. Der Ausdruck iſt ſogar ſehr ſchön, ſehr bezeichnend, und wir acceptiren ihn gern, nur daß wir leider wieder etwas weſentlich anderes darunter verſtehen. Ihm iſt, trotz der in dem obigen Satze gemachten Konzeſſion, jeder Anklang an eine Aeußerung der reinen oder praktiſchen Vernunft verdächtig, wenn nicht verhaßt. Wir fragen: Hat der Dichter verſtanden, dieſe Aeußerung in ſeine Stimmung zu verweben, ohne die (ideale) Reinheit derſelben zu beeinträchtigen und ohne die (poetiſche) Qualität des Ausdrucks zu ſchädigen? mit anderen Worten: Hat er, was ja an und für ſich ein Produkt der Phantaſie nicht ſein kann, als reines Mittel des Zuſtandebringens eines Phantaſieprodukts, hier: eines Produkts der lyriſchen Phantaſie, das iſt: des Gedichtes, benutzt? Können wir dieſe Frage mit gutem Gewiſſen bejahen, ſo iſt der Dichter freigeſprochen; ſo iſt er uns Dichter, wie groß auch in dem betreffenden Falle ſeine Aehnlichkeit mit dem abſtrakten Philoſophen oder Moraliſten zu ſein ſcheint.

Zur Klarſtellung dieſer Differenz, welche aus der verſchiedenen Herleitung des „poetiſchen Prinzips" bei Poe und mir reſultirt, iſt es nothwendig, aus Poes Spezialkritik der Longfellowſchen Gedichte wenigſtens ein paar Fälle herauszuheben, während wir die übrigen um ſo mehr auf ſich be-

ruhen laſſen können, als es ſich im Grunde immer um denſelben Vorwurf handelt. Wir wählen „The Village Blacksmith“ und „Blind Bartimeus“, weil das erſtere zu den zwei oder drei Stücken der Sammlung gezählt wird, welche „beinahe wirkliche“ Gedichte ſind, während das letztere als das ſchlimmſte Beiſpiel der bekannten Verirrung figurirt, da hier „das ganze Intereſſe des (poetiſchen) Oberſtromes abhängt von der Relation, welche derſelbe zu dem (moraliſchen) Unterſtrome hat. Was wir auf der Oberfläche leſen, würde vox et præterea nihil ſein ohne die Moral unten.“ Alſo:

Der blinde Bartimäus.

Zu Bethlehem das enge Thor —
Der blinde Bettler hart davor;
Er lauſcht — von Mund zu Mund es geht:
„Er iſt's, der Chriſt von Nazareth!“
Und ruft in ſeinem tiefem Weh:
Ἰησοῦ, ἐλέησόν με!)

Der Volkshaufen wächſt zur Stund:
Halt, Bartimäus, deinen Mund! —
Doch durch des Lärmens Sturmesbraut
Des Bettlers Schrei tönt ſchrill und laut,
Bis einer: „Auf! er ruft dich! geh!“
*Θάρσει, ἔγειραι, φωνεῖ σε!***)

Da ſpricht der Herr, wie ſchweigend ſteht
Der Haufe: „Was will dein Gebet?“
Und jener: „Rabbi, gieb mir Licht!
O, gieb zurück mir das Geſicht!“
Und darauf Jeſus: *Ὕπαγε·*
*Ἡ πίστις σου σέσωκέ σε!****)

---

*) Herr, erbarme dich mein!
**) Sei getroſt! ſtehe auf! er ruft dich!
***) Gehe hin, dein Glaube hat dir geholfen.

Du, der mit sehndem Auge blind,
Im Dunkel irrst, der Sünde Kind,
O denk, o ruf aus tiefstem Weh:
'Ιησοῦ, ἐλέησόν με!
Θάρσει, ἔγειραι, ὕπαγε!
Ἡ πίστις σου σέσωκέ σε!

In den Vorwurf der Sprachenvermengung, den Poe diesem Gedichte macht und den wir bisher nicht erwähnten, stimmen wir um so williger ein, als die gerügte Unschicklichkeit in unserer Uebertragung bei der Unmöglichkeit, auf das griechische ε (im Englischen bekanntlich wie i ausgesprochen und so auf „agony" und „thee" gereimt) passende Reime zu finden, noch greller hervortritt.*) Aber wie steht es in der Hauptsache? ist hier wirklich ein Fall jener Sünde, die in Poes Augen die Todsünde gegen den ihm heiligen, uns allen ehrwürdigen Geist der lyrischen Poesie ist, zu konstatiren?

Nun, ganz sündelos möchten wir den Fall nicht nennen. Wie liegt derselbe? Der Dichter liest im Evangelium Markus, Kapitel 10, V. 46—52 die Geschichte, welche, wie sie dort erzählt ist, nur ein Beweisstück mehr der, wenn ich mich so ausdrücken darf, physischen Wunderkraft des Herrn zu sein scheint. Der Blinde will sehend werden; der Herr erfüllt sein Verlangen. Das ist alles, vielmehr: scheint es nur zu sein. Die Worte, mit denen Christus die Wunderthat begleitet, so einfach unzweideutig sie klingen, führen doch in die mystische Tiefe: „Dein Glaube hat dir geholfen!" Dein Glaube, daß

*) Poes Worte lauten: „Die griechischen finales sind eine durchaus unentschuldbare Affektation. Was die kleinliche Pedanterie Byrons, der sie auch schon aus zweiter Hand — von Gibbon — hatte, uns aufdrängen wollte, ist nicht würdig, von Longfellow nachgeahmt zu werden." Man sieht, die bittre Pille ist überstreut mit einem Zucker, der auch nicht eben — süß ist.

ich wahrhaft bin der Sohn Gottes, denn von keinem anderen als dem Gottessohn würdest du dies heischen. Und hast du dich für jetzt auch nur gläubig an ihn gewandt um Befreiung von einem irdischen Gebrechen — es ist nur ein erster Schritt, der schwierigste Schritt, der dich weiter führen und dich morgen nach deinem Seelenheil nicht minder eifrig verlangen lassen wird wie heute nach deinem Körperheil. — Das steht nicht in den Zeilen; — man müßte es denn eben aus Christi Antwort und aus den Schlußworten: er „folgte ihm nach auf dem Wege", herauslesen, — aber ganz gewiß steht es zwischen den Zeilen. Und da findet es das sinnige Auge des Dichters und es fährt wie ein Blitz in seine Seele: wir sind ja alle, alle Blinde an den Thoren des Heils, die sich nie uns öffnen werden, wir riefen denn brünstig nach ihm, der uns gnädiglich verheißen hat, uns zu helfen, um unseres Glaubens willen. So sei denn getrost, du arme Seele! erhebe dich! zu ihm, der dich ruft!

Daß diese Heilswahrheit, wie sie aus der naiven Wundergeschichte des Evangeliums herauszulesen ist — wenn man will: herausgelesen werden soll —, das gläubige Dichtergemüth zur tiefsten Empfindung bewegen kann, daß der Dichter versucht, dieser Empfindung Ausdruck zu geben, — wer möchte daran zweifeln? wer diesen Versuch nicht gerechtfertigt finden? Aber hier ist die Frage: Ist der Versuch gelungen? ist die Empfindung zum reinen dichterisch-lyrischen Ausdruck gekommen? Und hier können auch wir einige leise Bedenken nicht unterdrücken. Es mußte nach unserer Ansicht die Relation der Geschichte selbst schon — durch eine Weise des Vortrags, die eben dichterisches Geheimniß ist — in die zitternde Erregung des Gemüthes getaucht sein, so daß die mystische Interpretation, wie wir sie oben angedeutet haben, entweder unnöthig wurde oder aber sich dem Leser so auf-

zwang, daß, wenn der Dichter derſelben nun Worte leiht, er (der Leſer) nur ſeine eigenen, aus bewegtem Herzen quellenden Worte zu hören glaubt. Es ſind dazu in einzelnen Wendungen, in geringfügigen Abweichungen von dem bibliſchen Original Anſätze gemacht, wie der Leſer gewiß herausgefühlt hat; aber ebenſo wird er mit uns das Gefühl gehabt haben, daß dieſe Anſätze nicht ſtark genug ſind, um die Schlußſtrophe nicht als eine dem Vorhergehenden aufgepfropfte oder aus demſelben extrahirte „Moral“ in dem von Poe und auch von uns verworfenen Sinne erſcheinen zu laſſen.

Hinſichtlich des Faktums alſo ſtimmen Poe und ich überein: das Gedicht iſt ein unzulängliches Produkt. In der Motivirung gehen wir auseinander: er ſieht in dem Mißerfolg die nothwendige Konſequenz eines von Haus aus falſchen Prinzips; ich die verfehlte Ausführung einer durchaus poetiſchen Intention, wie ſie auch dem echteſten Dichter jezuweilen paſſiren kann.

Nun jenes andere Gedicht, welches zu den zweien oder dreien gehört, die dem unerbittlichen Kritiker als beinahe wirkliche (nearly true) Poeſie erſcheinen.

Der Dorfſchmied.

Unter dem mächtigen Lindenbaum
Des Dorfes Schmiede ſtand;
Der Schmied, das iſt ein ſtarker Mann
Mit breiter, ſehn'ger Hand;
Und die Muskeln ſeines dunklen Arms
Sind feſt wie ein eiſern Band.

Sein Haar iſt ſpröd und ſchwarz und lang,
Sein Geſicht wie Lohe braun;
Seine Stirn iſt naß von edlem Schweiß,
Er darf ſich ſelbſt vertraun;
Er ſchuldet auf Erden niemand was,
Kann jedem ins Antlitz ſchaun.

Woch' ein, Woch' aus, von früh bis ſpat
Vom Heerde das Feuer blinkt,
Und auf dem Amboß Schlag um Schlag
Der ſchwere Hammer klingt,
Wie der Küſter des Dorfes Glocke zieht,
Wenn die Abendſonne ſinkt.

Schulkinder, auf dem Weg nach Haus,
Sie bleiben draußen ſtehn:
Wie ſchnaubt und brauſt der Blaſebalg,
Wie ſtrahlt die Flamme ſchön!
Und wie die Spreu von der Scheunenflur
Die glühenden Funken wehn!

Des Sonntags in die Kirch er geht
Mit ſeiner Knabenſchaar;
Er hört des Paſtors Predigt gern,
Er lauſcht, wie hell und klar
Die Tochter in dem Chore ſingt,
Des lacht ſein Herz fürwahr.

Ihm iſt, als ſäng ihm vom Paradies
Ihre Mutter lieb und gut,
Und wieder einmal denkt er der,
Die jetzt im Grabe ruht;
Und mit der harten, ſchwieligen Hand
Birgt er die Thränenfluth.

In Arbeit, Freude, Kümmerniß
Geht er die Lebensbahn;
Der Morgen ſieht ein Werk erſtehn,
Der Abend ſieht's gethan —
Und wer geſtrebt und wer geſchafft,
Dem darf der Schlummer nahn.

O, dank dir, Dank, mein würd'ger Freund
Wohl golden iſt der Rat:
In der heißen Schmiede des Lebens mußt
Du wirken früh und ſpat,
Auf tönendem Amboß hämmern feſt:
Eine jede feurige That!

Der Leſer iſt mit der Auffaſſungsweiſe Poes jetzt ſchon zu vertraut, um nicht bereits zu wiſſen, wo in dem Gedicht der ſchwache Punkt liegt: „Die Aufgabe dieſes Gedichtes: die Schönheit der Herzenseinfalt, iſt unnachahmlich behandelt bis auf die letzte Strophe, wo der legitime Geiſt der Poeſie geſchädigt iſt durch die pointirte antithetiſche Folgerung einer Moral aus dem, was vorausgegangen."

Die böſe Moral!

Von Uhlands „Das Glück von Edenhall", das Longfellow in eben dem Bande in vortrefflicher Ueberſetzung mittheilte, urtheilte Poe: „Dieſe Kompoſition erſcheint uns als eine der allerſchönſten. Es hat die ganze freie, kräftige, eindringliche Bewegtheit der echten Ballade. Die größte Kraft der Sprache verbindet ſich mit der reichſten Phantaſie, welche ſich in ihrer allereigenſten Provinz bethätigt. Die pointirte Moral, mit der es endet, iſt ſo außerordentlich natürlich — fließt ſo ganz aus den Vorgängen — daß wir kaum das Herz haben, ſie geſchmacklos zu nennen."

Alſo eine Moral, die ausnahmsweiſe nicht ganz bös iſt.

Warum?

Weil ſie „aus den Vorgängen fließt", weil ſie dem greiſen Schenk in den Mund gelegt iſt, der am Morgen in der zerſtörten Halle irrt und nach dem verbrannten Gebein des Herrn, nach den Scherben des Glückes von Edenhall ſucht.

Die Steinwand — ſpricht er — ſpringt zu Stück,
Die hohe Säule muß zu Fall,
Glas iſt der Erde Stolz und Glück,
In Splitter fällt der Erdenball
Einſt gleich dem Glück von Edenhall.

Gewiß iſt das ſchön, gewiß iſt dies Wort, dieſe Moral in dieſem Munde, an dieſem Orte und zu dieſer Stunde berechtigt, wenn ſie auch nicht ſo ganz eigentlich „aus den Vor-

gängen fließt", deren Moral, soll einmal schon eine daraus gezogen werden, mir viel präziser in dem alten Sprichwort „Hochmuth kommt vor dem Fall!" ausgedrückt scheint als in dieser philosophischen Erweiterung.

Aber ist die Moral im „Dorfschmied" minder berechtigt? hat der Dichter, der so lange dem Treiben des wackeren Mannes zugeschaut und Zeit genug gehabt hat, sich mit dem Geist dieses Treibens zu erfüllen, nicht das Recht des alten Hausdieners: diesem Geiste zur Rede zu verhelfen? der in ihm erregten Empfindung Worte zu leihen, und wäre es in der Form eines allgemeinen moralischen Satzes? Ich wüßte in der That nicht, was ihn daran verhindern sollte, wenn diese Form, wie es doch hier der Fall, gerade die ist, in welche die Empfindung sich ganz naturgemäß ergießen muß! Ja, ich gehe noch einen Schritt weiter. Ich behaupte: ist diesem Gedichte ein Vorwurf zu machen, so ist es nicht der, daß der Dichter einer durch die geschilderten Vorgänge erregten Empfindung schließlich einen Ausdruck giebt, sondern daß diese Empfindung so lange Zeit braucht, um zum Ausdruck zu kommen, daß er zu weitläufig schildert; schließlich mit dem Ausdruck seiner zu spät durchbrechenden Empfindung zu sehr kargt; und daß gerade durch dieses Mißverhältniß der Anschein einer Absichtlichkeit entsteht, von der die Seele des Dichters himmelweit entfernt gewesen ist.

Also abermals liegt hier mit einer allerdings geringeren Prägnanz derselbe Fall vor wie im ersten Gedicht: die lyrische Rechnung geht nicht rein auf; aber nur, weil die dichterische Kraft sich als unzulänglich erwies, nicht, weil das poetische Prinzip falsch gewesen wäre.

Wie konnte ein Mann wie Poe, von einem so eminenten Scharfsinn und einem in so vielen anderen Fällen bewährten, wie die Zunge an einer Goldwage feinen und empfindlichen

kritiſchen Takt ſich darüber täuſchen? Wie mochte er ſo weit über das Ziel hinausſchießen und einen gewiſſen Hang zur Lehrhaftigkeit, der ja bei Longfellow nicht wegzuleugnen iſt — eine gelegentliche poetiſche Unart, geben wir zu — aufbauſchen zu einer äſthetiſchen Sündhaftigkeit, ſo groß und ſchwer, daß ſie ihm alle übrigen augenſcheinlichſten, von ihm ſelbſt ſehr wohl erkannten Verdienſte des Mannes verleidet? Daß er ſich dadurch hinreißen läßt, dieſen Mann als Künſtler vernichten zu wollen; denn was heißt es anders, wenn er ihm nachſagt: ſeine Auffaſſung von den Zielen ſeiner Kunſt ſei falſch durch und durch? — Longfellow war noch nicht der Dichter der „Poems of Slavery“, von „The Seaside and the Fireside“ von dem „Song of Hiawatha“ — aber er war es bereits von „Excelsior“, von „Rainy Day“, von „Waif“ — dem köſtlichen Gedicht,*) welchem doch Poe ſelbſt einen höchſten Ehrenplatz zuerkennt. Aber freilich, hätten jene ſpäteren und reiferen Werke Poe jetzt bereits vorgelegen, würde er anders: milder, vor allem objektiver geurtheilt oder, bei aller Anerkennung des Einzelnen, nicht vielmehr über Longfellows dichteriſchen Werth im ganzen ſein Ceterum censeo gedonnert haben?

Ich glaube ſicherlich das letztere.

Wie kann man dieſe Verirrung erklären?

Ich ſpreche es ungern aus. Der Mann war im Leben vom Unglück ſo verfolgt — man möchte ihm in ſein dunkles Grab nur Gutes, Ehrenvolles, Rühmliches nachſagen — dennoch muß es geſagt werden. Poe haßte Longfellow, wie nur ein Genie, deſſen Flamme durch Dunſt und Nebel unbezwinglicher Leidenſchaften allzu ſeltene rothzuckende Strahlen

*) Von mir mitgetheilt unter dem Titel: „Der Tag iſt hin“ in meinen „Vermiſchte Schriften und amerikaniſche Gedichte“. Supplementband zu der Geſammtausgabe.

wirft, ein Talent haßt, deſſen Licht in der klaren Atmoſphäre eines reinen Lebens ſeinen ſanften Schein in gleichmäßiger Helle und Stärke nach allen Seiten andauernd verbreitet! Er, der da draußen ſtand unter anderem ruhmeshungrigen Geſindel, ihn, der da drinnen ſaß in der Halle des Ruhmes an der Tafel mit den übrigen Unſterblichen! Und wußte und fühlte doch, daß er in der raſtloſen Stirn, in dem pochenden Herzen eine Welt trug, „reich wie Plutos Schacht“, und mit deſſen Schätzen er das Vermögen jedes einzelnen der Herren drinnen hätte aufwiegen können doppelt und dreifach. Das thut weh, wenn's einem ſonſt ſchon weh genug ums wunde Herz iſt! Und wenn man weiß, welche Rieſenkraft die gepreßte Seele jedesmal aufbieten mußte, um in furchtbarer Erregung die ſchwere Erdenlaſt abzuſchütteln und ſich zu erheben zu den Gefilden der Seligen, von denen ſie abſtammt — trotz alledem! Und nun ſieht, wie das ſanfte Gemüth ohne Schuld und Fehle ſich nur zu rühren braucht, um zu rühren! wen? die guten Menſchen und ſchlechten Muſikanten, die nichts verſtehen vom poetiſchen Princip! Und denen man eines Tages beweiſen wird, daß ſie nichts davon verſtehen; und daß der angebetete, angefeierte große Mann und Poet nichts iſt als ein moraliſcher Quackſalber, der, um ſeine abgeſtandene Waare leichter los zu werden, ſie herausputzt mit dem Gold der Poeſie, vielmehr etwas, das beinahe ſo ausſieht: mit Flittergold aus der poetiſchen Kinderſtube!

Daß es ſo durch Poes wildes Herz getobt hat, man braucht es nicht zu diviniren; es ſteht ja geſchrieben in den Zeilen und zwiſchen den Zeilen der Aktenſtücke, die wir den Leſern vorgelegt haben, und noch ſo vieler anderer Blätter der Literati.

Und dann kommen wieder Stunden, wo die ſchöne innere Gluth eines von Haus aus völlig großmüthigen, ja bis zur

Uebertreibung ritterlichen Herzens die Haſſesnebel, welche das ſcharfe Auge trüben, verzehrt und er das Bild des Feindes ſieht, wie es iſt: eines Mannes, ausgeſtattet mit „einem bewunderungswürdigen Genius“, „von großer artiſtiſcher Kunſt“, „von hoher Idealität“ — eines Mannes, „dem, wenn er die notoriſch berühmten amerikaniſchen Poeten rangiren ſoll, er unbedingt den erſten Platz einräumen würde, noch vor Bryant, Halleck, Willis, Sprague und Dana.“

Und dann zieht der Schatten wieder über die hohe Stirn: „In meines Geiſtes Aug' ſehe ich ein oder zwei Dichter, die ich freilich ſogar noch über Herrn Longfellow ſtelle —“

Und nun mit zuckenden Lippen:

„Womit ich freilich nicht geſagt haben will, daß dies ein ſehr extravagantes Lob iſt.“

Es ſoll das letzte Wort des Mannes in dieſem Streite wider den glücklichen Nebenbuhler ſein. Sein letztes! denn es ſühnt alles tauſendfach, was er dabei, ſei es in den Kampfzielen, ſei es in der Kampfweiſe, verfehlt und gefehlt haben mag!

In ſeines Geiſtes Aug' ſah er nicht ein oder zwei Dichter, die er ſogar noch vor Longfellow ſtellen würde — er ſah nur einen!

Und dieſer eine hielt ſelbſt dieſe Würde für keine, von der man viel Rühmens machen könne!

Denn er ſah zugleich in ſeines Geiſtes Aug' einen wunderſam herrlichen Tempel, drin eine Göttin thronte, ſo hehr, daß keiner, keiner würdig war, ſich ihren auserwählten Prieſter zu nennen und in ihr Heiligthum zu treten; ſo himmliſch ſchön, daß auch der frommſte Beter ſich ſelig preiſen mußte, ſo ihm verſtattet war, in dem Vorhofe zu weilen.

Zu weilen nicht, nur ihn zu betreten in beſonderen, ſeltenen, kurzen Weiheſtunden, wo er den Anhauch des Göttlichen zu

ſpüren glaubte in der tiefſten Erregung ſeiner Seele, ihn emporhebend aus dem Wuſt und der Verzerrung des Endlichen — zu den Gefilden der Seligen nicht, aber zu Höhen doch, wo das vor der Erdenqual verſtummte Herz ſein unendliches Leid zu ſtammeln vermag; das trockene Auge Thränen findet, auszuweinen den Jammer des hienieden ewig ungeſtillten Durſtes nach den kryſtallenen Waſſern des Bronnens der wahren Schöne.

Unglückſeliger — glückſeliger Mann! denn, geſteh es nur: du haſt doch jezuweilen trinken dürfen aus dieſem Bronnen! du haſt ſie doch geſchaut die Allerhehrſte, Allerſchönſte in jenen ſeltenen unausſprechlichen Momenten; und ſie hat dich geküßt, flüchtig nur, wie ſie Sterbliche küßt; aber von der Küſſe Nachklang war deine Seele voll; und dieſe Seligkeit hätteſt du, der Verhungernde, nicht hingegeben für alles Gold von Ormuzd; hätteſt du, der Ruhmſüchtigſte nicht verkauft für allen Glanz und Ruhm und Ehre derer, die in deinen Augen keine Prieſter ſind, nur ſich für Prieſter halten, weil — die Welt ſie dafür hält.

VI.

Ein luſtiges Buch.

Ein luſtiges Buch! ein Buch, dem die Lebensluſt des Autors — die Luſt zum Leben und am Leben — mit hellen Augen aus jeder Zeile blickt und in dem rechten Leſer eben dieſe Luſt wach ruft, anfeuert und kräftigt!

In dem rechten Leſer! Es mag auch ſolche geben, denen es weniger, vielleicht gar nicht zuſagt; die dem freilich manchmal übermüthigen Spaße, dem oft genug recht krauſen Humor des luſtigen Autors keinen Geſchmack abgewinnen können. Aber ich fürchte, daß dieſe diffizilen Leute dem mürriſchen Vogel gleichen, der durchaus nicht herauszufinden vermochte, wo in aller Welt der Humor ſteckte in der Geſchichte von der blauen Elſter, die in dem Buche vorkommt und die ich zum hoffentlichen Ergötzen des rechten Leſers weiter unten erzählen will.

Das luſtige, ergötzliche Buch, von dem ich ſpreche, iſt Mark Twain's: „A tramp abroad“,*) ein Titel, welchen man mit: „Eine Fußtour in der Fremde“ ungefähr wiedergeben könnte.

Mark Twain gehört zu jenen Skizziſten, die der Stolz der

*) „A tramp abroad“ by Mark Twain. In two volumes London, Chatto & Windus, 1880.

amerikanischen Litteratur sind. Und das Letztere mit Fug und Recht. Denn sie — die Twains, die Holmes, die Bret Hartes — sind es, welche in ihrer Sonderart der Physiognomie dieser Litteratur den einzig wahrhaft originellen Zug verleihen.

Sonst könnte man einen derartigen originellen Zug etwa nur noch in der amerikanischen Lyrik entdecken. Aber auch hier — sobald wir Edgar Allan Poe ausnehmen, der allerdings ein lyrischer Charakterkopf von ganz einzigem Gepräge ist — treffen wir selbst bei den Besten — den Longfellow, Bryant, H. Stoddard, Ch. F. Hofman, Gallacher, B. Taylor u. a. — überall auf Spuren, welche sehr sichtbar und oft ganz direkt zu den großen Lyrikern der alten, erbgesessenen Litteraturen der Engländer, Deutschen, Franzosen: zu Byron und Moor und Tennyson, zu Goethe und Uhland und Heine, zu Victor Hugo, Lamartine, A. de Musset zurückleiten. Und was in dieser Lyrik ganz spezifisch amerikanisch ist: die Neigung zum Deskriptiven einerseits und andererseits die moralisirende Tendenz, erscheint nach unseren ästhetischen Begriffen viel eher eine Abminderung als eine Erhöhung des poetischen Werthes. Ich habe mich über diese Verhältnisse in der Einleitung zu meinen „Amerikanischen Gedichten" *) des Weiteren ausgesprochen und muß mir erlauben, den Leser auf jenen Aufsatz zu verweisen. Ich könnte mich, wollte ich hier dieses Thema erörtern, eben nur wiederholen und wüßte auch, trotzdem bereits über zehn Jahre seit der Abfassung jenes Essay verflossen, kaum etwas zur Ergänzung hinzuzufügen. Nicht weniger gilt, was ich damals von den anderen Zweigen der amerikanischen schönen Litteratur gesagt, noch heutigen Tages, wenn wir ein Dutzend neuer Namen, die mittlerweile aufgetaucht

*) Vermischte Schriften. Supplementband zu der Gesammtausgabe meiner Werke.

ſind, den alten anreihen. Noch heute kann von einem amerikaniſchen Drama ſchlechterdings nicht die Rede ſein; noch heute iſt der amerikaniſche Roman- und Novellenleſer, falls er nicht vorzieht, gleich bei den Quellen zu ſchöpfen, auf mehr oder weniger gelungene Nachahmungen angewieſen, die höchſtens durch das beſondere Lokal, durch gewiſſe ſpezifiſche Verhältniſſe, Sitten und Gebräuche einen Schein von Selbſtändigkeit und Originalität erlangen. Schriftſteller erſten Ranges, die man den großen Romanciers bei uns, den Engländern oder Franzoſen auch mit allen möglichen Reſervationen an die Seite ſtellen könnte, fehlen vorläufig jenſeits des Ozeans ſo gut wie alte Schlöſſer und Baſalte. Und ich kann da mit dem beſten Willen keine Ausnahme ſtatuiren. Hawthorne, der noch am eheſten dazu qualifizirt erſcheint, iſt meiner Anſicht nach weit überſchätzt. Seine ſchriftſtelleriſche Manier — denn von Stil kann keine Rede ſein — iſt ſo verſchnörkelt wie ſein „Haus mit den ſieben Giebeln“, und der „Scarlet-Letter“ des Imitators brennt durch die reichlich aufgetragene Tünche prätendirter Originalität überall durch; Edgar A. Poe, der ſich als Lyriker auf dämoniſchem Flügelpferd in die höchſten Lüfte ſchwingt, trollt als Novelliſt, ein geduldiger Schildknappe, hinter unſeren romantiſchen Rittern einher und mit Vorliebe hinter denen von der traurigſten Geſtalt.

Nur einen neuen, friſchen Zweig hat der Baum der amerikaniſchen Litteratur ſeitdem getrieben; oder wenigſtens iſt ein vorhandener älterer Zweig mit einem jungen Reis okulirt worden, das trefflich gediehen und deſſen Blüthen nur noch eine entfernte Aehnlichkeit mit denen jenes älteren aufweiſen.

Eine ſo entfernte, daß man getroſt von einer neuen Spezies ſprechen kann. Man halte nur eines der Stücke aus Waſhington Irvings „Sketch-Book“ neben eine der Piecen der modernen Skizziſten. Das iſt nicht bloß ein Unterſchied des Kolorits,

der Stimmung, wie ihn die Zeit nothwendig mit sich bringt; das ist eine fundamentale Differenz in der Erfassung der Aufgabe, in der Wirkung, die man beabsichtigt, und zu deren Realisirung man nun folgerichtig auch zu ganz anderen Mitteln greift.

Vielleicht sind, wenn man genau zusieht, Irvings köstliche Bilder gar keine Skizzen im eigentlichen Sinne, sondern eben bereits wirkliche, mit allem Fleiß und aller minutiösen Sorgfalt bis in die kleinste Einzelheit ausgeführte Bilder. Genrebilder natürlich. Die Skizze im eigentlichen Sinne führt nicht aus, sie deutet nur an; sie ist ein Johannes, der auf einen Größeren vorbereitet. Aber, wohlgemerkt: diese Hindeutung, diese Vorbereitung muß ernsthaft gemeint, das heißt: die Skizze muß ein Keim sein, in welchem virtualiter bereits das Kommende steckt, wie die Eiche in der Eichel; das heißt, nur von rechten, echten Meistern können, ebenso wie nur von ihnen wahrhafte Kunstwerke, echte, rechte Skizzen ausgehen. Was häufig genug unter diesem Namen umläuft und auf den Markt gebracht wird und eifrige Abnehmer findet, das ist meistens dilettantisches Irrlichteriren oder der Versuch eines Halbmeisters, die Unzulänglichkeit, der er selbst sich mehr oder weniger bewußt ist, hinter einer scheinbar gewollten Nachlässigkeit und Flüchtigkeit mehr oder weniger geschickt zu verbergen.

Freilich, wenn die Ansprüche, die ich an die wirkliche Skizze mache, berechtigt sind, kann man die junge amerikanische Skizzistenschule auch nur cum grano salis so nennen. Zuerst hat keiner dieser Schule bis jetzt seine volle Meisterschaft durch ein großes vollendetes Werk bewiesen; wohl aber ist das Gegentheil wiederholt eingetreten, unter anderem bei Bret Harte, dessen Gabriel Conroy für mich ein vollgültiger Beweis ist, daß man höchst ergötzliche „Condensed Novels“ und sehr interessante und pikante „Tales of the argonauts“ schreiben

und auf dem Gebiete des eigentlichen Romans ein ausgeſprochener Stümper ſein kann, der nicht weniger als alles zu lernen hat. Denn in der Kunſt beſteht das alte Wort: „Aller Anfang iſt ſchwer“ nicht zu Recht; man muß es vielmehr in ſein Gegentheil verwandeln und ſagen: aller Anfang iſt leicht, ſo leicht, wie es iſt, eine Frage aufzuwerfen, deren Beantwortung einen weiſeren Mann erfordert, als der Frager ſich zu ſein rühmen darf.

Vielleicht aber zu ſein ſich gar nicht rühmt, gar nicht prätendirt!

Und mit dieſem Einwurf komme ich zur eigentlichen Signatur der modernen amerikaniſchen Skizziſten.

In der Vorrede zu den „Innocents abroad“ heißt es: „Dies Buch iſt das Buch eines Jünglings auf ſeinen erſten Reiſen — Jahre ſind ſeitdem vergangen, ich bin ein Mann geworden. Wie kann ein Mann eines Jünglings Buch umarbeiten, ohne es zu verderben? Die Sache iſt unmöglich. Ich würde einfach hier und da einen ſoliden Ziegelſtein von Unwiſſenheit herausſchlagen und dafür einen nichtsnutzigen Lehmkloß unſicherer Gelehrſamkeit einfügen; herausſchlagen des Knaben keckes Selbſtvertrauen und einfügen des Mannes hinterhaltige Predigt. Das Reſultat würde ein Buch ſein, das ſich trefflich eignete, um Feuer damit anzumachen.“

Gewiß hat der Autor, indem er ſich ſo entſchied, das Rechte getroffen; aber ich möchte ſagen: die Werke dieſer Skizziſten ſind ſämmtlich Bücher von Jünglingen auf ihren erſten Reiſen, wobei die Verfaſſer ſelbſtverſtändlich weder Jünglinge noch ihre Werke Reiſebücher zu ſein brauchen.

Und möchte hinzufügen: dieſe Werke ſind um ſo trefflicher, je deutlicher ihnen jener Stempel der friſch-frei-frohen ſoliden Unwiſſenheit aufgeprägt iſt, die mit nichten männliche Weisheit ſein will und doch über alles und jedes mit ſouveräner

Sicherheit spricht und urtheilt; des Entdeckungseifers, dem alles neu ist, wenn er es sich nicht bereits an den Schuhsohlen abgelaufen hat; des kecken Wagemuthes, dem es eine Kleinigkeit däucht, die harte Auster der Welt zu öffnen, wenn sich das überall der Mühe verlohnt.

Ich habe, indem ich die Weise der jungen Schule zu charakterisiren suchte, unwillkürlich einen Ton angeschlagen, welcher an den Grundton anklingt, auf den alle diese Produkte abgestimmt sind.

Dieser Grundton ist der Humor.

Nicht der zarte, sinnige, gemüthvolle Irvings, in welchem stets die Sehnsucht nach einem Ideal zittert, das jenseits der Wolken schwebt, sondern ein derber, kecker, oft frecher, der sich nicht prometheisch trotzig mit festen Knochen auf die wohlgegründete, dauernde Erde stämmt, vielmehr behaglich-lässig auf derselben umherschweift, wie auf einem Jahrmarkt, und sich gegen die ewigen Götter nicht sowohl ereifert, als ihnen ganz einfach ein Schnippchen schlägt.

Philosophie, Wissenschaft — das sind ja sehr schöne Dinge, aber sich den Kopf zerbrechen, um ihren Geheimnissen nachzuspüren — nun, damit wird es sich wohl verhalten wie mit dem Besteigen der Alpen: „Wahrscheinlich giebt es kein größeres Vergnügen als das Erklimmen einer gefährlichen Bergspitze; aber es ist ein Vergnügen, das sich ganz genau auf diejenigen beschränkt, welche ein Vergnügen daran finden können.“ *)

Und die heilige Kunst!

„Ich machte eine Skizze unseres Auszuges aus Heilbronn. Es ist kein vollendetes Werk, es ist nur, was die Künstler eine Studie nennen — ein Ding, nach welchem man ein

*) A Tramp, II, 64.

richtiges Gemälde machen will. Dieſe Skizze hat einige Mängel; zum Beiſpiel, der Wagen kommt nicht ſo ſchnell vorwärts wie das Pferd. Das iſt falſch. Sodann: die Perſon, welche vor dem Gefährt ausweicht, iſt zu klein; ſie iſt aus der Perſpektive, wie wir ſagen. Die zwei oberen Linien ſind nicht der Rücken des Pferdes, es ſind die Zügel; es ſcheint ein Rad zu fehlen — das würde ſelbſtverſtändlich auf dem Gemälde verbeſſert werden. Das Ding, das da hinten wegfliegt, iſt keine Flagge, ſondern ein Vorhang. Das andere Ding oben iſt die Sonne, aber ich habe ſie nicht hinreichend gefernt. Ich erinnere mich jetzt nicht mehr, was das Ding iſt in Front des laufenden Mannes; aber ich denke, es iſt ein Heuhaufen oder eine Frau. Dieſe Studie wurde in dem Pariſer Salon von 1879 ausgeſtellt, aber erzielte keine Medaille; ſie geben keine Medaillen für Studien." *)

Dieſe reizende Selbſtperſiflage bezieht ſich nun allerdings ſpeziell nur auf die edle Kunſt der Malerei, in welcher der Autor offen bekennt, ein Stümper zu ſein; aber er bekennt nicht minder offen, von der Muſik abſolut nichts zu verſtehen und nichts von der Archäologie u. ſ. w. u. ſ. w. Und ſollte er nicht wiſſen, daß ſeine wirklichen Skizzen vielfach nach dem Rezept jenes „Heilbronner Auszuges" gearbeitet ſind, ſo kann man eben nur ſagen: er ſpottet ſeiner ſelbſt und weiß nicht wie.

Aber der Schalk weiß es ſehr wohl. Er und die ganze Schule haben dieſen wiſſenſchaftlich-künſtleriſchen Dilettantismus in ein Syſtem gebracht, in ein wohlüberlegtes, ſogar ſehr kunſtvolles Syſtem, alſo daß die ſcheinbare Kunſtloſigkeit gewiſſermaßen wieder zur Kunſt wird. Und deshalb und weil ſie daraus kein Hehl machen, ſondern es frank und frei bekennen und ſich zur Ehre anrechnen, unterſcheiden ſie ſich ebenſo von

*) A Tramp I, 112.

den idealen Skizzisten in der Art Irwings als von den unbewußten Dilettanten und den auf Täuschung ausgehenden Halbkünstlern.

Ein ganz spezifisches Unterscheidungszeichen, auf das ich noch besonders aufmerksam machen möchte, ist die Freiheit, mit der sie sich der Karikatur bedienen. In der That sind sie zur Erreichung ihrer Zwecke auf dieses künstlerische Mittel hingewiesen, wie der wahre Humor es überall ist. Denn die Karikatur ist das komische Ideal; die Karikatur vernichtet radikal das Häßliche, indem sie es zum Uebermaß treibt und gerade dadurch auf die Schönheitslinie hinweist, von der sie so weit als möglich abweicht. Und so bewirkt in kräftigen Gemüthern eine gelungene Karikatur dieselbe Katharsis der Seele, auf welche die schöne Kunst hinarbeitet.

So darf ich „A tramp abroad", in welchem der Humor Mark Twains mit nicht keckerer, aber viel sicherer Hand als in den „Innocents abroad" nach der komischen Palme greift, mit Fug und Recht ein Befreiung bringendes, Heiterkeit spendendes, in jedem Sinne lustiges Buch nennen.

Und nun zum Schluß das oben versprochene Geschichtchen. Nicht als ob es das beste wäre, was der Autor zu bieten hätte! Keineswegs! A Tramp enthält mindestens ein Dutzend Episoden, die ich ebenso gut hätte herausgreifen können, um dem Leser eine Probe von der Weise unseres Autors zu geben. Die Uebersetzung — aber der Leser weiß, daß einen Humoristen zu übersetzen ungefähr ebenso leicht ist, als den Flug einer Schwalbe zu beschreiben, und so denn ohne weitere Vorrede mit dem Selbstvertrauen des modernen amerikanischen Skizzisten die

„Geschichte von der blauen Elster."*)

* * *

*) „Blue Jay". Ich bitte um Verzeihung, wenn „Blaue Elster"

Natürlich sprechen Thiere mit einander, darüber kann gar kein Zweifel sein; aber ich vermuthe, es giebt wenig Leute, die sie verstehen. Ich habe nur einen gefunden, der sie verstand; wenigstens versicherte er es mich, und ich glaube es. Es war ein guter, harmloser Goldgräber mittleren Alters, der in einem einsamen Winkel Kaliforniens zwischen den Wäldern und Bergen eine lange Reihe von Jahren gehaust und die Gewohnheiten seiner einzigen Nachbarn: der Vögel und der Thiere des Waldes, studirt hatte, bis er überzeugt war, jede ihrer Aeußerungen genau übersetzen zu können. Der Mann hieß Jim Baker. Nach Jim Bakers Aussage haben einige Thiere nur eine begrenzte Erziehung und bedienen sich nur einfacher Worte und kaum jemals einer Vergleichung oder schmuckhaften Wendung, während gewisse andere einen reichen Wörterschatz besitzen, eine bedeutende Herrschaft über die Sprache und eine leichte, fließende Ausdrucksweise. Infolge dessen sprechen die letzteren sehr viel und gern; sie sind sich ihres Talentes bewußt und machen Parade damit. Baker sagte, daß er nach langer und sorgfältiger Beobachtung zu dem Resultat gekommen sei, die blauen Elstern für die besten Sprecher unter allen Vögeln und Vierfüßlern zu halten.

Er sagte: —

Zu einer Blauelster ist mehr als zu einer anderen Kreatur. Sie hat mehr Stimmungen und Gefühlsweisen als die anderen; und, wißt ihr, was auch eine Blauelster fühlt, sie

---

ein ornithologischer Schnitzer ist. Vielleicht muß es „Blauer Häher" heißen. Aber ich meine, es kommt in diesem Falle auf naturwissenschaftliche Genauigkeit nicht eben an. Wenigstens thut das wunderliche Geschöpf in der Geschichte so manches, wovon sich die Philosophie weder einer Elster, noch eines Hähers, noch irgend eines anderen Vogels unter dem Himmel jemals etwas träumen läßt.

Anmerk. d. Uebers.

kann's ausdrücken. Und keine landläufigen, breitgetretenen Ausdrücke, ſondern daß es nur ſo geht und wie's im Buche ſteht und ſtarrend von Bildern — richtig ſtarrend. Und was die Herrſchaft über die Sprache betrifft — nun, ihr findet keine Blauelſter, die nach einem Worte zu ſuchen brauchte, und kein Menſch hat je eine gefunden. Die Worte ſprudeln nur ſo aus ihr heraus. Und noch eines: ich habe viel beobachtet, aber es giebt keinen Vogel, keine Kuh oder irgend was, das gute Grammatik hätte, mit einziger Ausnahme der Blauelſter. — Ihr meint: eine Katze hat gute Grammatik? — O ja, die hat ſie; aber laßt eine Katze in Aufregung kommen, laßt eine Katze ſich mit einer anderen des Nachts auf einem Schuppen in die Haare gerathen, und ihr könnt Krämpfe kriegen von der Grammatik! Unwiſſende Leute glauben: es iſt der Lärm, den kämpfende Katzen machen; aber der iſt es nicht. Das Gräuliche, Unerträgliche iſt die ſchauderhafte Grammatik. Nun aber habe ich ſehr ſelten eine Blauelſter gehört, die eine ſchlechte Grammatik gehabt hätte, und kommt's mal vor, ſchämt ſich die betreffende wie ein Menſchenkind und macht ſich Hals über Kopf davon.

Ihr nennt die Elſter einen Vogel. Gewiß iſt ſie einer, theilweiſe — weil ſie Federn am Leibe hat und etwa zu keiner Kirche gehört; aber ſonſt iſt ſie ein menſchliches Weſen ſo gut wie ihr. Und ich will euch ſagen, weshalb. Die Gaben und Inſtinkte und Gefühle und Intereſſen einer Elſter decken das ganze Terrain. Eine Elſter hat nicht für einen Deut mehr Prinzipien wie ein Kongreßmann. Eine Elſter lügt, ſtiehlt, täuſcht, betrügt, wo und wie ſie kann; und fünfmal unter vier wird die Elſter ihre theuerſten Eide brechen. Die Heiligkeit einer Verpflichtung iſt ein Ding, das ihr in keiner Elſter Kopf hineinbringt. Und dann, was dem Faß den Boden ausſchlägt:

gegen eine Elſter, wenn ſie ſich aufs Fluchen legt, kann kein Gentleman in den Minen aufkommen. Ihr meint, eine Katze kann fluchen; gewiß, eine Katze kann's; aber gebt einer Elſter einen Gegenſtand, der ihren Reſervefond herausfordert, und wo bleibt eure Katze! Redet mir nichts darein; das kenne ich zu gut. Und dann iſt noch eines: in dem Kapitel des Schimpfens — des ehrlichen, grundechten, grundrechten Schimpfens iſt die Blauelſter jedwedem Ding im Himmel und auf Erden über. — Ja, Herr, eine Elſter iſt alles, was ein Menſch iſt. Eine Elſter kann weinen, eine Elſter kann lachen, eine Elſter kann Scham empfinden, Vernunft reden, Pläne machen, diskutiren; — eine Elſter liebt den Gevatternſchnack und den Skandal; — eine Elſter hat Sinn für Humor; — eine Elſter weiß, wann ſie ein Eſel iſt, ſo gut wie ihr, und vielleicht beſſer. — Wenn eine Elſter kein befedertes Menſchending iſt, dann ſoll ſie das Geſchäft aufgeben, ſage ich. — Nun will ich euch eine abſolut wahre Geſchichte von einer Blauelſter erzählen.

Als ich zuerſt die Elſterſprache richtig zu verſtehen anfing, paſſirte hier ein kleiner Vorfall. Sieben Jahre ſind's her, daß der letzte Mann außer mir die Gegend verließ. Da ſteht ſein Haus, — iſt immer leer geweſen ſeitdem: ein Blockhaus mit einem Bretterdach — nur ein großer Raum und weiter nichts; keine Decke, Herr, keine Decke — nichts zwiſchen den hölzernen Sparren des Daches und dem Lehm-Fußboden unten — nur ein einziger großer hohler Raum. Gut. — Da ſitze ich eines Sonntagmorgens hier vor meiner Hütte mit meiner Katze und ſonne mich und blicke nach den blauen Hügeln und horche auf das verlorene Rauſchen der Blätter in den Bäumen und denke an die Heimath, da weit weg in den Staaten, von der ich ſeit dreizehn Jahren nichts gehört — gut! kommt eine Elſter und ſetzt ſich auf das Blockhaus; hat eine Eichel im

Munde und ſagt: „Hallo, calculire, ich bin auf was geſtoßen.“ Als ſie ſo ſprach, fiel ihr die Eichel aus dem Munde und rollte natürlich das Dach hinab, aber ſie kehrte ſich nicht daran; ſie dachte nur an das Ding, auf das ſie geſtoßen war. Es war ein Aſtloch in dem Bretterdach. Sie bog den Kopf nach der einen Seite, ſchloß ein Auge und legte das andere an das Loch, wie ein 'poſſum, das in einen Krug hineinguckt; dann blickte ſie mit ihren hellen Augen auf, ſchlug ein- oder zweimal mit den Flügeln — was beſondere Genugthuung bedeutet, verſteht ihr — und ſagt: „Es ſieht aus wie eine Höhle, 's iſt gelegen wie eine Höhle, hol' mich dieſer und jener, wenn ich nicht glaube, es iſt eine Höhle.“

Dann bog ſie den Kopf und nahm das Ding noch einmal in Augenſchein; diesmal ſah ſie völlig befriedigt auf, wippt mit den Flügeln und Schwanz zugleich und ſagt: „Kalkulire, das iſt nichts Schlechtes, habe ich ein Glück! — wahrhaftig, es iſt eine völlig elegante Höhle!“ So flog ſie herab, nahm die Eichel, trug ſie hinauf und ließ ſie in das Loch fallen, und hob juſt den Kopf auf — mit dem himmliſchſten Lächeln, über das ganze Geſicht, als ſie urplötzlich zu einer lauſchenden Haltung erſtarrte, während jenes Lächeln allmählich von ihrem Geſicht ſchwand wie der Hauch von einem Raſſirmeſſer und der wunderlichſten Miene der Ueberraſchung Platz machte. Dann ſagt ſie: „Kurios, ich hörte ſie nicht fallen.“ Sie legte wieder ihr Auge an das Loch und blickte lange hinein, hob den Kopf, ſchüttelte den Kopf; hüpfte herum nach der anderen Seite von dem Loch, blickte von jener Seite hinein, ſchüttelte abermals den Kopf. Sie ſtudirte eine Weile, ging dann in die Details, hüpfte rund und rund herum um das Loch und ſpionirte es aus nach jeder Richtung des Kompaß. Half nichts. Nun nahm ſie eine nachdenkliche Stellung auf dem höchſten Firſt

des Daches ein, kratzte ſich mit dem rechten Fuße eine Minute lang den Kopf und ſagt endlich: „Na, ich bring's nicht heraus, ſo viel iſt ſicher; muß eine mächtige Höhle ſein; indeß, hab' keine Zeit, hier Maulaffen feil zu halten, muß ans Geſchäft gehen; kalkulire, 's iſt alles in Ordnung — wollen's drauf ankommen laſſen — jedenfalls."

So flog ſie davon, holte eine andere Eichel und ließ ſie hineinfallen und verſuchte möglichſt ſchnell mit dem Auge an das Loch zu kommen, um zu ſehen, was draus geworden; aber ſie war nicht ſchnell genug. Sie blickte ſo wohl eine Minute, blickte wieder auf, ſeufzte und ſagt: „Hol's der Teufel, es ſcheint, daß ich das Ding abſolut nicht kapire; ſchad't nichts; ich krieg's ſchon noch". Sie holte eine dritte Eichel, und haſt du nicht geſehen, was draus wurde, aber war nicht. Sagt ſie: „Na, auf ſo eine Höhle wie die bin ich mein Lebtag nicht geſtoßen; muß annehmen, es iſt eine ganz neue Sorte Höhle." Nun wurde ſie ſchier verrückt, marſchirte auf dem Dachfirſt auf und ab, ſchüttelte den Kopf, murmelte in den Bart hinein; aber ihre Gefühle kriegten alsbald die Oberhand und ſie brach los und fluchte das Blaue vom Himmel herunter ſich gerade in die Zähne. Sah in meinem Leben keinen Vogel über eine Kleinigkeit ſo außer ſich. Als ſie damit fertig war, ging ſie wieder zum Loch, guckt eine halbe Minute hinein und ſagt endlich: „Schön, du biſt eine lange Höhle und eine tiefe Höhle und alles in allem eine verdammt ſonderbare Höhle, aber ich hab's mal unternommen, dich zu füllen, und ich will verdammt ſein, wenn ich dich nicht fülle und wenn's hundert Jahre dauert."

Und damit flog ſie ab. All' euer Lebtage habt ihr keinen Vogel ſo arbeiten ſehen. Sie legte die Schulter ans Rad wie ein Nigger; und die Art, in der ſie ungefähr zwei und eine

halbe Stunde lang Eicheln in das Loch sammelte — das war ein so aufregendes und erstaunliches Schauspiel, wie mir's nicht leicht vorgekommen. Na, zuletzt konnte sie kaum noch die Flügel regen, sie war ganz fertig. Sie buselt noch einmal so herunter, läßt ihre Eichel in das Loch fallen und sagt: „Nun, denke ich, habe ich dir es gründlich besorgt.“ Und so beugt sie sich, um hineinzusehen. Ihr mögt mir nun glauben oder nicht: als der Kopf wieder in die Höhe kam, war ihr Gesicht bleich vor Wuth. Sie sagt: „Ich habe hier so viel Eicheln hineingeschaufelt, daß die Familie dreißig Jahre davon leben könnte, und wenn ich eine davon sehe, will ich auf der Stelle in einem Museum vor Anker gehen mit einem Bauch voll Sägespäne.“

Sie hatte gerade noch die Kraft, sich auf den First hinaufzuschleppen und den Buckel gegen den Schornstein zu lehnen, und — dann brachte sie ihre Eindrücke in die nöthige Ordnung und — dann sprach sie sich aus — frei von der Leber weg. Und da wurde mir auf der Stelle klar, daß was ich fälschlicherweise für gotteslästerliches Fluchen in den Minen gehalten, so zu sagen nur die allerersten Anfangsgründe gewesen waren.

Eine andere Elster kam vorbeigeschwingt und hörte die erste beten, zieht die Flügel ein und fragt, was los sei? Die Unglückliche erzählt die ganze Leidensgeschichte und sagt: „Da ist die Höhle, und wenn du's nicht glaubst, geh' und sieh selbst.“ So geht die zweite, guckt ins Loch, kommt zurück und sagt: „Wie viel willst du hineingeworfen haben?“ — „Nicht weniger als zwei Tonnen“, sagt die Unglückliche. Die andere flog noch mal hin, guckte noch mal rein; schien durchaus keinen Vers darauf machen zu können; so erhebt sie ein Geschrei und es kommen noch drei Elstern. Sie examinirten alle das Loch;

ſie ließen ſich alle von der Unglücklichen die Geſchichte erzählen, dann diskutirten alle den Fall und brachten darüber ſo viele eſelköpfige Anſichten zu Wege, wie ein Durchſchnittshaufe von Menſchenvolk gethan haben würde.

Sie riefen mehr Elſtern herbei, dann mehr und immer mehr, bis bald dieſe ganze Gegend blau angelaufen ſchien. Es müſſen fünftauſend geweſen ſein; und ſo ein Krächzen und Streiten und Kabbeln und Diskutiren habt ihr euer Lebtag nicht gehört. Jede Elſter legte ihr Auge an das Loch und kam mit einer dämlicheren Anſicht zu Platz als die vorhergehende. Dazu unterſuchten ſie das ganze Haus. Die Thür unten ſtand ein wenig offen, und zuletzt ſtieß zufällig eine alte Elſter darauf und guckte hinein. Natürlich ſchlug das dem Geheimniß ſofort den Zapfen aus. Da lagen die Eicheln über den ganzen Fußboden zerſtreut. Sie klappte mit den Flügeln und krächzte und ſagt: „Hierher, Kinder; alle Mann hierher; will baumeln, wenn das Schaf nicht verſucht hat, ein ganzes Haus mit Eicheln zu füllen!“ Sie kamen alle wie eine blaue Wolke herab, und als nun jede durch die Thürſpalte ſah, ſchoß ihr die Abſurdität des Kontraktes, auf den die erſte reingefallen war, in die Krone, und ſie fiel hinterrücks vor Lachen, und dann kam die folgende und machte es ebenſo.

Na, ſo blieben ſie denn eine Stunde hier herum auf dem Dachfirſt und den Bäumen und halloten und ſchwatzten über die Sache wie Menſchenvolk. — Kommt mir doch nicht und ſagt, die Blauelſter hätte keinen Sinn für Humor — ich weiß das beſſer. Und ein Gedächtniß! Drei Jahre hindurch jeden Sommer brachten ſie Elſtern von allen Ecken und Enden der Vereinigten Staaten und ließen ſie in das Loch ſehen. Auch andere Vögel. Und ſie kriegten alle den Humor davon los.

Nur einer nicht. Sagte, er könne an der Sache abſolut nichts Spaßhaftes entdecken. Aber das war eine Eule von Neu-Schottland; und ſie hatte auf dem langen Wege hin und zurück nichts gefunden, was einem Spaß auch nur annähernd ähnlich geſehen.

VII.

Berthold Auerbach.

Gelegentlich der „Briefe an ſeinen Freund Jakob Auerbach“.

Was man zu erzählen hat von Menſchen, die einem lieb geweſen, es iſt nur ein Schatten, denn ſie ſelber fehlen dabei.

B. Auerbach: Schatzkäſtlein des Gevattersmanns.

Je länger ich mich mit den „Briefen“ *) beſchäftige, um ſo mehr befeſtigt ſich bei mir die Ueberzeugung, daß wir an denſelben ein höchſt ſchätzenswerthes, merkwürdiges, ja in vielfacher Beziehung einziges Werk gewonnen haben. Ich wenigſtens kenne keine Sammlung von Briefen eines gleich ausgezeichneten Mannes, welche, immer an den identiſchen Adreſſaten gerichtet, einen ſo großen Zeitraum — volle zweiundfünfzig Jahre — überſpannten und, da der Briefſchreiber ſelbſt der mittheilungsbedürftigſte der Menſchen, der Adreſſat aber ſein intimſter, treueſter Freund und Herzensbruder iſt, ſich zu einem faſt vollſtändigen Repetitorium von allem, was des Briefſchreibers Bruſt bewegte, was ſeine Seele erfüllte, man könnte ſagen: zu einer beinahe ununterbrochenen Generalbeichte im Goetheſchen Sinne geſtalteten.

Einer Generalbeichte, wie ſie jede Autobiographie iſt oder

*) Zwei Bände. Frankfurt a. M., Litterariſche Anſtalt (Rütten & Loening). 1884.

sein sollte. Ja, die vor einer solchen, und wäre es die beste, ehrlichste, einen Vorzug hat, welcher in meinen Augen eine Menge von selbstverständlichen Nachtheilen aufwiegt.

Jede Autobiographie ist ein Gespinnst aus Dichtung und Wahrheit, muß es sein. Auch wenn dem Autobiographen in Briefen, Tagebüchern und anderen Dokumenten ein gutes Material für seine Arbeit zu Gebote steht — in vielen Punkten, ja für ganze Episoden und manchmal lange Zeiträume wird er sich auf seine Erinnerung verlassen müssen, und man weiß, wie trügerisch die Erinnerung ist. Nicht nur, daß sie launenhaft oft genug das Werthvolle in die Nacht der Vergessenheit auf Nimmerwiederfinden fallen läßt, um das Werthlose treu zu bewahren; nicht nur, daß sie Daten und Zahlen, selbst Personen zu verwechseln und zu vertauschen liebt — sie ist in sich selbst eine Phantastin und Dichterin, welche, ohne daß sie es weiß und will, an der Wirklichkeit des Geschehenen unablässig modelt, formt und kolorirt. Was für das leibliche Auge die Raumferne, ist für das geistige die Fernung der Zeit. Wie jene mit den Gegenständen ihr lustiges Spiel treibt: das Hintereinanderliegende nebeneinander rückend, das Auseinanderstrebende gruppirend, die Lokalfarben verwischend oder doch mitsammen zu einer allgemeinen Hintergrundsstimmung ab- und zusammentönend, so wirkt diese in völlig analoger Weise. Ja, sie muß es thun, soll aus den disjectis membris des Rohstoffes der äußeren und inneren Erlebnisse sich für den Verfasser selbst und nach ihm für seine Leser ein übersichtliches Bild gestalten, das sich freilich zu der gemeinen Wirklichkeit verhalten wird wie ein ausgeführtes Gemälde zu der betreffenden Skizze nach der Natur; wie eine subtil retouchirte Photographie eines zu dem Zweck sorgfältig arrangirten Gegenstandes zu einem Augenblicksbilde.

Und ein je kräftigerer Faktor in dem Geistesleben des

Autobiographen von vornherein die Phantaſie war, um ſo inniger wird der Bund ſein, welchen dieſe mit ihrer Schweſter: der Erinnerung, ſchließt; um ſo tiefer wird die Schale der Dichtung ſinken, während die Schale der Wahrheit in der Luft ſchwebt — es wäre denn der Autobiograph ein Goethe, deſſen göttliche Kraft mächtig genug iſt, die beiden Schalen ſtetig in ſchönem Gleichgewicht zu halten.

Aber, wird man einwenden, kann der Briefſchreiber, wenn er ſonſt des Willens und der Mann dazu iſt, ich meine: die nöthige Phantaſie hat und ſeine Kunſt verſteht, nicht jene dichteriſche Seite der autobiographiſchen Arbeit anticipiren, indem er mit einer gewiſſen Abſichtlichkeit, die darum noch keineswegs offenbare Lüge, ſondern etwa nur Selbſtreſpekt iſt, gewiſſe unſchönere Züge ſeines Weſens dem Freunde gegenüber nicht zur Offenbarung bringt; weniger rühmliche Handlungen verſchweigt oder beſchönigt; mit einem Worte ſich nur ſo zeigt und giebt, wie er nicht in der Wirklichkeit des Lebens daſteht, ſondern in den Augen des Freundes daſtehen möchte? Ja, kann dieſe Selbſtbeſchönigung und Selbſtverſchönerung ihm nicht durch den Reſpekt aufgenöthigt ſein, den er aus guten Gründen vor dem ehrwürdigen Freunde empfindet, wie ſich denn eben jeder von uns auch im gewöhnlichen Leben vor hochgeſtellten und verehrten Perſonen in Haltung, Miene, Sprache zuſammennimmt, ſorgfältig alles vermeidet, was ihn in den Augen jener als ein minderer, weniger wohlerzogener, weniger gebildeter Menſch erſcheinen laſſen könnte?

Iſt eine von dieſen Annahmen oder ſind ſie gar beide für unſeren Fall zuläſſig?

Manches ſcheint dafür zu ſprechen. So findet ſich bereits in dem neunten Jahre des Briefwechſels die in Anbetracht der relativen Jugend des Schreibers doppelt merkwürdige Stelle: „Ich ſchreibe dir auch aus egoiſtiſchem Grunde, denn in künf-

tigen alten Tagen will ich hier die Erinnerungsmale meines Lebens wiederfinden".*) Und wenn wir in einer Aeußerung über den Briefwechsel Goethes mit Zelter lesen: „Die Briefe sind mit dem Blick auf die Publicität vielfach geschrieben und dann noch redigirt",**) mag mancher sich unwillkürlich fragen, ob Auerbach, was er hier für Goethe als recht erachtet, nicht für sich selbst als billig beansprucht haben werde. Wiederum hat die unbegrenzte Hochachtung, die ihm, dem Ruh- und Rastlosen, der Freund einflößt, dem „ein stetiges, wie Naturnothwendigkeit sich fortsetzendes Dasein und Wirken gegeben war",***) an zahlreichen Stellen der Briefe einen adäquaten Ausdruck gesucht und gefunden. Zuletzt wie wir aus dem Vorwort des Herausgebers erfahren, sind die Briefe, wie Auerbach in seinem litterarischen Testament und die Sache selbst es verlangten, wenn nicht in dem Sinne, wie er von den Goethe-Zelterschen meint, redigirt, so doch ausgewählt und mit Auslassungen wiedergegeben. Dies alles, wohl erwogen, scheint, wie gesagt, die Frage zu rechtfertigen: Haben wir in diesen Briefen ein treues, ein vollständiges Bild des Verfassers?

Ein vollständiges wohl sicher nicht, wenn man darunter eines versteht, das jeden Zug des Originals ausnahmslos mit minutiöser Genauigkeit und pragmatischer Gewissenhaftigkeit reproduzirt; und wenn zur Treue Vollständigkeit in diesem Sinne gehört, auch kein treues. Und dennoch eines, auf dessen Wahrhaftigkeit wir uns absolut verlassen können und das trotz jener Auslassungen als ein nahezu erschöpfendes betrachtet werden darf.

Dafür sprechen meines Erachtens zwei Gründe.

Einmal die Widerspruchslosigkeit der Mittheilungen in

*) I, 34. — Die römische Ziffer bedeutet hier und immer den Band, die deutsche die Seitenzahl.

) I, 338. *) I, 366.

Bausch und Bogen von Anfang bis zu Ende. Da ist kein Satz, welchen er nicht geschrieben haben könnte, der alles andere geschrieben hat. Hätte sich Auerbach in diesen Briefen ein ideales Standbild errichten wollen — es ist undenkbar, daß er zweiundfünfzig Jahre hindurch sich, so zu sagen, in derselben Pose, mit demselben Gesichtsausdruck Modell gestanden haben sollte. Irgendwo und wann müßte der Mann vor uns treten, wie er war, bevor er in den Spiegel geblickt; vergebens würde man sämmtliche 730 Briefe nach einem solchen Moment durchforschen: idem semper vultus, eademque frons! Und eben dies Argument, welches ihn vor dem Verdacht der Selbstbespiegelung rettet, würde ihn auch schützen gegen den des geflissentlichen Versuches, dem verehrten Freunde gegenüber als ein anderer, das heißt besserer, reinerer, idealerer Mensch zu erscheinen, wenn nicht jedes Bedenken nach der einen oder anderen Seite schwinden müßte vor einem anderen Argument, das für mich entscheidend ist.

So, genau so, und ausnahmslos so, wie er hier in den Briefen erscheint und sich dem Freunde giebt, haben die ihn gekannt, die — ihn wirklich gekannt haben. Ich meine damit diejenigen, die ihm nicht ein oder das andere Mal, vielleicht auch recht häufig, in der Gesellschaft oder in einem Klub, oder bei ähnlichen Gelegenheiten und Veranlassungen, welche, wie vertraulich immer, den rein privaten Charakter ausschließen, entgegengetreten sind, sondern solche, mit denen er Stunden, Tage, Wochen im traulichen Tête-à-Tête auf Spaziergängen, auf der Reise, im Badeaufenthalt u. s. w. verlebt hat. Wem dieses Glück zu theil geworden, der wird nach bestem Gewissen versichern können, daß in den Briefen auch nicht ein Gedanke, er sei so tiefgehend oder so beiläufig wie immer, und ebenso keine Betrachtung, Empfindung — mit einem Worte keine Manifestation seines seelischen Lebens in irgend einer Richtung

gegeben ist, welche er nicht aus Auerbachs Munde — mindestens in dem hauptsächlichen Gehalt — entweder selbst vernommen hätte, oder bei der er doch überzeugt wäre: so kann Auerbach, ja, so muß er gedacht, empfunden haben; und das sind die identischen Wendungen und Worte, in denen er seinen betreffenden Gedanken und Empfindungen Ausdruck gegeben.

Ich gehöre zu denen, welchen dieses Glück eines intimen Verkehrs zu theil geworden ist. Keineswegs durch mein Verdienst allein. Ich verdanke es mit dem freundlichen Zufall, der uns — man weiß, was das in einer Stadt wie Berlin bedeutet! — jahrelang in derselben Straße, zuletzt nur noch durch ein Haus von einander getrennt, wohnen ließ. Die Hauptsache blieb freilich, daß wir uns, je länger dieser nachbarliche Verkehr währte, immer inniger zu einander hingezogen fühlten. Ich darf das von Auerbach mir gegenüber ohne Ruhmredigkeit behaupten; und was mich selbst betrifft, setze ich kein Verdienst darein; ich betrachte es als ganz selbstverständlich, daß ich mich mit ganzer Seele dem Zauber einer Freundschaft hingab, die ich in ihrem vollen Werth viel zu spät erkannt hatte. Ja, wenn ich streng mit mir ins Gericht gehe, erst erkannt habe, als der Tod das Band zerrissen; als ich ihm keine trübe Stunde mehr erheitern, keine freudige mehr mit ihm theilen durfte. Aber wem wäre noch nicht, sobald der Stein auf das Grab des Freundes gewälzt ist, das Wort des Dichters: „O, lieb, so lang du lieben kannst!“ ein Donnerwort gewesen!

Das wohl auf uns, die wir Auerbach näher gestanden, mit seiner ganzen Schwere erst fiel, als uns aus seinen Briefen an den Freund, welchen er von allen zumeist geliebt, der ihm sich ganz, dem er sich ganz gegeben, das volle Bild des Menschen mit allen seinen großen Eigenschaften und seinen kleinen Schwächen entgegentrat, und wir uns nun mit noch

anderer Klarheit bewußt wurden, was wir, was die Welt an ihm beſeſſen — und verloren.

Die ſchnelllebende Welt von heute, die im Handumdrehen zur Nachwelt wird, ſich als Nachwelt fühlt, ausgeſtattet mit dem ſouveränen Todtenrichteramt, bei deſſen Ausübung ſie den einzelnen Fall möglichſt expedirt, jeden Dahingegangenen am liebſten für einen „Mimen“ nehmend, der ſeinen Lohn dahin, und dem Kränze flechten mag, wer ſonſt nichts Beſſeres zu thun hat.

Ich kann mich darin irren, aber ich bin das Gefühl nicht los geworden, als hörte ich die Stimme eines Gerichtspräſidenten, der nach den gehörten Zeugenausſagen und den Plaidoyers des Staatsanwalts und der Vertheidiger das abſchließende Reſumé des Falles giebt, während ich eine lange Reihe von Beſprechungen der „Briefe“ durchlas. Es ſind unter denſelben treffliche Arbeiten voll kritiſchen Scharfſinns, reich an geiſtvollen Aperçus und, alles in allem, diktirt von dem gewiſſenhaften Streben, dem Dahingeſchiedenen gerecht zu werden. Aber ich meine eben: der Fall iſt noch nicht zum Abſchluß reif; wir ſtehen dem Dahingeſchiedenen noch viel zu nahe, um für ſein Weſen und Wirken die richtige Perſpektive gewinnen zu können; wir ſollten uns bewußt bleiben, daß, was wir auch immer über ihn, von ihm auszuſagen haben, nur eben Zeugenausſagen ſein können, deren Hauptverdienſt weniger in der Vollſtändigkeit als in der ſkrupulöſen Ehrlichkeit beſteht. Dann mögen die, welche nach uns kommen, dieſe Ausſagen mit einander vergleichen und benutzen zur Durcharbeitung und Detaillirung des Bildes, deſſen Hauptzüge und richtige Proportionen die große Künſtlerin Zeit inzwiſchen ſichergeſtellt haben wird.

In der Erkenntniß der Pſyche und Beurtheilung der Geiſtesthaten eines bedeutenden Menſchen iſt die Kunde, welche wir von ſeiner Phyſis haben, gewiß nicht das Ausſchlaggebende,

oder wäre es doch nur für einen Blick, der die beiden Modifikationen des Seins auf einmal und in einem sähe; aber sie hilft uns doch, so weit sie reicht, ich meine: so weit sie der Wirklichkeit adäquat ist, das Räthsel des seelischen Lebens deuten. Es mag ja wie posthume Weisheit klingen, aber wer von uns könnte sich Auerbachs Seele in einem langen, schlanken, elastischen Leibe denken? Wir — ich meine seine Berliner Freunde — haben ihn ja erst als reifen Mann kennen gelernt und hernach als alternden Mann und als Greis gekannt; aber auch in der Blüthe seiner Jugend kann er mit dem kurzen, gedrungenen Körper, auf dessen breiten Schultern der mächtige Kopf fast ohne Hals zu sitzen schien, unmöglich ein guter Tänzer, Turner, Schlittschuhläufer, Schwimmer, Reiter gewesen sein. Auch habe ich nie von ihm gehört, daß er in seiner Jugend irgend einen Sport mit Passion getrieben hätte, und so mochte er wohl von früh auf die unzähligen Stunden, die andere ihren physischen Exerzitien widmen, für seine große Leidenschaft des Beobachtens, Betrachtens, Grübelns, Phantasirens, Spekulirens reserviren. Haben doch auch sicher die Verhältnisse, in denen er Kind war und zum Knaben heranwuchs, dazu beigetragen, seine Beschaulichkeit zu nähren in dem Maße, als sie ihm die äußere Aktivität erschwerten, wenn nicht gar verleideten. So erwähnte er einmal, als er sich in Erinnerungen aus seiner frühesten Jugend erging, einer schweren Unbill, die er, der Judenknabe, von den anderen Knaben des Dorfes gelegentlich zu erdulden hatte; und, wenn der Fall in seiner besonderen Brutalität auch gewiß ein außerordentlicher gewesen ist, er berechtigt doch zu einem Schluß auf das schiefe und ungemüthliche Verhältniß, in welchem die Kinder der kleinen jüdischen Gemeinde seines Heimathsdorfes zu den anderen, den eigentlichen Bauernkindern, gestanden haben müssen. Auch auf der Schule zu Hechingen wird dem fleißigen Schüler die Zeit, um sich in Wald und

Feld zu tummeln, kärglich genug zugemessen sein; ebenso wie später auf der Gelehrtenschule und der Universität die Knappheit seiner Mittel ihm die kecken „Spritzfahrten" verbot, in denen glücklicher situirte Kommilitonen den jugendlichen Uebermuth austoben mochten. Auch mag in diesem Zusammenhange erwähnt werden, daß Auerbach kurzsichtig war, was er begreiflicherweise als Kind nicht wußte, so daß er erst in späterem Alter, als er seine Heimath wieder besuchte und die Landschaft durch die Brille betrachtete, die Schönheit, Weite und Größe derselben recht zu erfassen glaubte.*)

Aber wenn auch Justinus Kerner, da Auerbach ihn zum ersten Mal besuchte, ausrufen mochte: „Kerl, wie schaust Du denn aus? als ob Dich der Herrgott einen Fuß tief in die Erde gestampft hätte!"**) — er stand mit festen, markigen Knochen auf dieser Erde. Ja, er hätte mit seinen bis zur krankhaften Sensitivität reizbaren Sinnen und seiner derben Lebenslust gar wohl ein Sklave der Sinnlichkeit und ein Knecht des Willens zum Leben werden können, wenn nicht das, was Vischer in „Auch einer" das obere Stockwerk nennt, so herrlich bei ihm bedacht und ausgestattet gewesen wäre, daß es auch in seiner äußeren Erscheinung für jeden, der Augen zu sehen hatte, sofort als das Dominirende und als das hervortrat, worauf dieser Organismus angelegt war. Auch wer Auerbach nicht kannte und vielleicht die kleine stämmige Figur in der Gesellschaft zuerst nicht beachtet hatte, mußte frappirt werden, sobald sein Blick auf den prächtigen Kopf fiel mit der mächtigen Schädelwölbung und der breiten, hochgeschwungenen Stirn. Eine Schädelwölbung und Stirn, die nicht nur etwas Goethesches hatten, sondern sehr wesentlich mit den imponirenden

*) II, 40.

**) Aus Auerbachs Munde.

Dimensionen und prächtigen Linien des Goethekopfes übereinstimmten, wie mir alle zugegeben haben, denen ich die wundervolle Maske zeigen konnte, welche von Auerbach nach seinem Tode abgenommen wurde. Es kann keine schönere Todtenmaske geben. Keine leiseste Spur eines vorhergegangenen Kampfes; tiefster Frieden in den Zügen, wie in dem Antlitz eines süß Schlummernden; und über dem milden Antlitz wie ein Himmel, der sich, leuchtend vom Licht der untergegangenen Sonne, wolkenlos über den beruhigten Wassern wölbt, die majestätische Stirn.

Und so bei diesem Vor- und Ueberwiegen der seelischen Kräfte mußte es wohl geschehen, daß ihnen der mächtige Wille zum Leben unterthan wurde. Gewiß nicht ohne manchen harten Kampf, von dessen Wirbeln und Strudeln noch einer und der andere in den Briefen des Jünglings aufwallt. Aber der Umstand, daß selbst dem Jugendfreunde gegenüber, vor dem er keine Geheimnisse hatte, von derartigen Trübungen so selten die Rede ist, scheint mir zu beweisen, wie verhältnißmäßig früh sich der Kampf zu Gunsten der idealen Mächte entschieden hatte, die Lebenslust sich als Schaffenslust äußern durfte, um sich immer mehr in den Dienst der letzteren zu begeben und schließlich in derselben aufzugehen. „Diese Kunst ist Freude am Leben, und das soll eigentlich der innerste Trieb aller Kunst sein," schreibt Auerbach einmal aus Amsterdam in sympathetischer Bewunderung der niederländischen Malerei.*) Das Wort gilt buchstäblich von ihm. All seine Kunst und was er immer geschaffen und geleistet auf anderen geistigen Gebieten: jene zahllosen Augenblicksbilder des vorüberrauschenden Lebens, die er fixirt, sein Kritisiren, sein Philosophiren — alles, alles quillt aus dem unerschöpflichen Born seiner Freude am Leben. Von

*) II, 374.

den unzähligen Betrachtungen, die er in den Briefen über sich selbst anstellt, trifft vielleicht keine mehr in das Herz seines Wesens als folgende, welche er bereits angesichts des Todes niederschrieb: „Ich war und bin heute noch ein homo novus in der Welt, mir sind alle Erscheinungen und Einrichtungen neu oder ich forsche nach ihrem Urgrund. Darin liegt der Mittelpunkt meiner Berufsbesonderheit, deren Wesen man Naivetät u. s. w. nannte, und aus diesem Grundmotiv schuf ich, was ich eben geschaffen habe, und alles Leben war mir so neu als heilig." *) Er hätte noch mehr sagen dürfen: es blieb ihm neu und blieb ihm heilig, und ob er das betreffende Phänomen tausendmal beobachtet und, soweit es in seiner Kraft lag, bis zu dem Urgrund erforscht hatte. Wenn Dankbarkeit Gebet ist — er hat sich nie ohne Gebet zu Tisch gesetzt und vom Tisch erhoben; und jeder Lerchentriller über ihm, jedes Brunnenrauschen, der Duft frischgeschnittenen Grases, der warme Morgensonnenstrahl, die Abendröthe jedes Tages — ihm war es alles eitel Wonne, als hätte er's nie gesehen, gehört, gefühlt, empfunden.

Und schwelgte er so mit immer neuer Ganymedeslust in der Natur und ihren Herrlichkeiten, seine heißeste Leidenschaft und Liebe bewahrte er doch den Menschen, als dem Höchsten der Natur und der Quintessenz alles Lebens. Durch sein ganzes Leben geht, wie der Herzschlag, der nicht aussetzen darf, soll nicht das Leben mit ihm vergehen, die Sehnsucht nach Menschen. Er war der echte Bruder seiner Schwester Estherle, von der er erzählt: „Sie war immer heiter, und ihre Hauptlust war Singen; sie schämte sich, das in ihrer Unterstube bei der kranken Tochter laut werden zu lassen, und wo nur in der Familie ein kleines Kind war, da kam Estherle abends und sang das

*) II, 477.

Kind in Schlaf und ſang ſtundenlang fort, nachdem das Kind ſchon ſchlief. Kleine Kinder, das war ihre Freude vor allem, und noch voriges Jahr ſagte ſie: Man ſollte immer ein kleines Kind haben." *) So mußte er immer einen Menſchen haben, der ihm gewährte, was er mit einem, ich glaube in Süddeutſchland gäng und gäben Ausdruck „Anſprache" nannte. Er iſt kaum ein paar Stunden an einem Orte, den er eigens zu dem Zwecke aufſuchte, um in Abgeſchiedenheit und Einſamkeit eine Arbeit zu fördern, ſo treibt es ihn hinaus: auf den Bahnhof, in die Bauernſchenke oder wo immer er hoffen darf, „Anſprache" zu finden. Dabei möge man aber nicht glauben, daß dieſe Anſprache eine einſeitige und er es war, der allein zu ſprechen und gehört zu werden wünſchte. Wie gern und gut er ſprach, er war bis zu einem gewiſſen Punkte ein nicht minder trefflicher Hörer. Es verlangte ihn aufrichtig, zu wiſſen, wes Geiſtes Kind der andere war, wie jener andere lebte, was er erlebt hatte; und nie war das bei ihm eitle Neugier, ſondern echte Wißbegier, nicht bloß, wenn er den Betreffenden ausfragte und ausforſchte in dem ganz beſtimmten techniſchen Intereſſe, die gewonnenen Reſultate für eine ſeiner dichteriſchen Figuren zu verwerthen, ſondern auch, wo dieſes Intereſſe völlig fehlte und nichts in ihm lebte als die Theilnahme, die er allem Menſchlichen entgegentrug. Ich habe ihn oft in einem ſolchen Falle zu beobachten Gelegenheit gehabt und war immer von neuem erſtaunt, mit welcher Gewandtheit er das Geſpräch ſo zu wenden verſtand, daß der neue Bekannte von ſich und ſeinen Angelegenheiten berichten mußte. Dann ſaß der ſonſt ſo Mittheilſame ſtill da, und wenn das Berichtete ungewöhnlich war, entſchlüpfte ein halblautes „Wunderbar!" ſeinen Lippen. Das war keine Phraſe bei ihm. Das Nil admirari der alten

*) I, 193.

Stoiker erſchien ihm, gegenüber der unerſchöpflichen Fülle des Merkwürdigen und Geheimnißvollen im Natur- und Menſchenleben, als der baare Frevel; und niemand konnte freier ſein als er von der Bornirtheit ſo vieler Menſchen von heute, welche über die enge Grenze ihrer ſpeciellen Intereſſen hinaus nichts ſehen wollen. Dieſe Menſchenliebe, der eben nichts Menſchliches gleichgültig war, dieſe kindliche Unbefangenheit, mit welcher er allen, ſie mochten hoch oder niedrig geboren ſein, entgegentrat, ſind ihm dann ſelbſtverſtändlich von den Weltklugen und Zugeknöpften übel ausgelegt worden. Wie oft hat er — und ach, von welchen Philiſterſeelen und banauſiſchen Geſellen! — den Vorwurf der Petulanz, der Taktloſigkeit, täppiſcher Zudringlichkeit und, was noch ſchlimmer iſt: falſcher, das heißt geſpielter Naivetät über ſich ergehen laſſen müſſen! Wie oft ſich verſpotten laſſen müſſen, weil er ſich mit Hunderten von Leuten „du“ nannte, die er für ſeine Freunde hielt und die doch in Wahrheit kaum eine lauwarme Theilnahme für ihn empfanden! Wie haben ſich die witzigen und witzloſen Geſchichtenträger auf ſeine Koſten gütlich gethan! Von ihrem Standpunkte hatten die Leute ja recht. Ob freilich der Standpunkt der richtige war, iſt eine andere Frage, die der verneinen muß, der ſich ehrlich bemüht hat, in Auerbachs wahres Weſen einzudringen, und es dann freilich liebgewinnen und lieb behalten mußte. Auch meine ich, dieſe Mühe war in keinem Falle groß, ſelbſt da, wo Auerbach einmal die Sache, wenn ich mich dieſes Ausdrucks bedienen darf, durch jenes ihm eigenthümliche Ungeſtüm der Initiative verfahren hatte. So erinnere ich mich deutlich meiner erſten Begegnung mit ihm und daß es dabei allerdings ohne ein kleines Opfer der Selbſtliebe meinerſeits nicht abging. Es mag Ende 1862 oder Anfang 1863 geweſen ſein; jedenfalls war ich bereits ſeit mehreren Monaten nach Berlin übergeſiedelt, ohne Auerbach aufgeſucht

zu haben, wie ich ihm denn auch in der Gesellschaft zufällig nicht begegnet war. Ich hatte eben gar viel mit der Ordnung meiner Angelegenheiten, zu denen u. a. die Einrichtung einer neuen Wochenschrift gehörte, zu thun gehabt. Als ich dem von mir hochverehrten Dichter der „Dorfgeschichten" dann endlich meine Aufwartung machte, hörte er meine Begrüßungsworte kaum an, um mir eine in eifrigem, fast heftigem Ton vorgebrachte Standrede zu halten über „das Hinterwäldlerthum, das immer mehr in der deutschen Litteratur um sich zu greifen drohe, wo denn jeder sich seine Blockhütte am Rande des Urwaldes zimmern und sich sein Jagdgebiet erobern zu können glaube, ohne sich nach den älteren Ansiedlern umzuthun, deren guten Rath und kräftige Beihilfe er doch in schwierigen Lagen, die nicht ausbleiben würden, so hoch nöthig habe." Ich gestehe, ich war über diesen Empfang, der mit meiner norddeutschen Art so wenig harmonirte, und gegen die Formen, in denen ich mich von Jugend auf zu bewegen gewöhnt hatte, so beträchtlich verstieß, ein wenig betreten und überlegte, ob ich es mir nicht schuldig sei, sofort meinen Rückzug anzutreten und denselben durch ein paar Worte, in denen ich meinen Empfindungen einen höflich-entschiedenen Ausdruck gab, zu decken. Dann aber sagte ich mir zu meinem Glück, daß der eifrige Mann da vor mir sich in der Form vielleicht vergriffen, in der Sache jedoch recht habe; jedenfalls aus ehrlicher Ueberzeugung spreche und es wohl zweifellos gut mit mir meine. So ließ ich denn die Philippika ruhig über mich ergehen, erwiderte, als ich endlich zu Wort kam, einlenkend und beschwichtigend und wir durften für diesmal, wenn nicht in Freundschaft, so doch in einem gegenseitigen Wohlwollen scheiden, das sich allmählich zu wirklicher Freundschaft erhöhen mochte.

Ich habe die kleine Anekdote mittheilen zu sollen geglaubt als einen Beweis, welche große Gefahr Auerbach bei dem Un-

gestüm seiner Menschenfreundlichkeit lief, von weniger Wohlwollenden und mit dem Organ der Verehrung nicht sonderlich Ausgestatteten verkannt zu werden. Er war sich vollkommen darüber klar, wo der Fehler in der Rechnung steckte. „Ich kann in die Todesstunde hinein bekennen: ich wollte stets nur das Gute mit dem ganzen Einsatz alles meines Seins und Denkens, und nur das eben war und ist mein Fehler, daß ich immer und überall den vollen Einsatz des Lebens gab und ihn auch von anderen heischte. Das ist das, was mit Recht Fanatismus genannt werden kann, denn anderen Menschen ist das Böse und das Gute nicht eigentlich ernst, sie thun alles in Gleichgültigkeit." *) Diese Klage, welche sich wie ein düsteres Leitmotiv durch die Briefe zieht, wie oft habe ich sie aus seinem Munde in dieser oder jener Variation gehört! Jedesmal verschwor er seinen „Fanatismus", um bei der nächsten Gelegenheit wieder in denselben zu verfallen. Um wieder von dem anderen „den vollen Einsatz" zu heischen und, was die Konsequenz des ersten Fehlers war, eine Zeit lang zu wähnen, daß jener Einsatz wirklich eingezahlt sei, bis die Enttäuschung folgte und mit der Enttäuschung der Schmerz und der Kummer. Er hat Unsägliches auf diese Weise gelitten, und er hätte sich unzweifelhaft, wie so mancher, „Menschenhaß aus der Fülle der Liebe" getrunken, wäre seine Lebens- und Liebekraft nicht so groß gewesen; hätte er nicht, wie er selbst es einmal bei einer schmerzlichen Gelegenheit wehmüthig scherzend ausdrückt, „einen so guten Gemüthsmagen" gehabt. Diese kräftige Assimilirung kränkender und bitterer Erfahrungen nahm denn auch erst in den letzten Jahren mit der Lebenskraft selber ab, ohne daß ihm freilich selbst jetzt die zweifelhafte Wohlthat des Hasses vergönnt gewesen wäre. Er war eben nur „um mitzulieben"

*) I, 254.

da und das Testament des Johannes: „Kinderchen, liebet einander!“ gleichsam die moralische Zentralsonne, um die all sein Denken, Sinnen, Empfinden gravitirte. Hier ist der Schwerpunkt seines Wesens, den man fixirt haben und an dem man festhalten muß, um dieses Wesen in seiner Stärke und seiner Schwäche zu begreifen und auszudeuten.

Denn daß der seltene Mensch auch die Fehler seiner Tugenden gehabt, darf und soll nicht verschwiegen werden. Es ist gewiß schöner und menschlicher, jeden für gut zu nehmen, bis das Gegentheil bewiesen ist, als von dem entgegengesetzten Standpunkte auszugehen, aber aus einer einseitigen Auffassung der menschlichen Natur resultiren beide Annahmen. Ich deutete bereits oben darauf hin, wie zweischneidig jenes Auerbach eigenthümliche rücksichtslose Ungestüm seiner Menschenfreundlichkeit war, wie leicht sich die Schneide gegen ihn kehren konnte, wie oft sie sich gegen ihn kehrte und wie viele Wunden sie ihm geschlagen hat. Das gereicht ja seinem Herzen nur zur Ehre; aber man muß an seiner Weltklugheit, an seiner Menschenkenntnis zweifeln, daß er sich wieder und immer wieder über etwas verwunderte, was doch ganz unvermeidlich war. Und die bittere Erfahrung, welche er in seinen privaten und freundschaftlichen Beziehungen machen mußte, konnte ihm bei seiner öffentlichen Wirksamkeit ebensowenig erspart bleiben. „Ich sehe leider zu spät,“ schreibt er einmal, „daß ich die Menschen nicht verstand, die keine Ahnung davon haben, daß die Geistesthätigkeit eine Mission hat, die nicht im Abspielen von Capriccios besteht, und freilich, diesen Menschen muß ich als schwerfälliger Pedant und Schulmeister erscheinen, wie alle, die das Dasein ernst nehmen und keinen Zeitvertreib kennen.“ *) Diese Einsicht wäre ihm allerdings im Jahre 1873 „zu spät“

*) II, 133.

gekommen, hätte er aus derselben den Schluß gezogen, daß er es fortan anders anfangen und etwa auch das Leben leichter nehmen müsse; mit einundsechzig Jahren kann man keinen neuen Menschen anziehen. In Wahrheit meint er das auch nicht: es ist nur ein Versuch der Berichtigung seines Urtheils über die anderen, nicht seiner Auffassung von der Würde und Bürde seines selbstgewählten, vielmehr für ihn, wie er nun einmal war, unabweislichen Berufes. Er war eben — und er fühlte das selbst sehr wohl und hat es wiederholt in den Briefen ausgesprochen — zum Missionär geboren. Und zwar nicht für die Heiden, sondern, da es ihn niemals in die Ferne, immer nur zu dem Nahen und Nächsten zog, als zu seinem natürlichen Erbe und gegebenen Wirkungskreis: für seine Landsleute, für sein Volk, das zu einem freien, einigen zu machen, er helfen wollte, so weit seine Kraft reichte. Im Jahre 1850, als der politische Katzenjammer so viele gerade unter den Hochgebildeten und Geistreichen der Reaktion in die Arme trieb, schreibt er: „Ich gehe, wenn ich manche verkehrte Richtung höre und sehe, oft gar nicht mehr darauf ein und habe nicht mehr den natürlichen Bekehrungsberuf, der mich ehedem so oft fortriß. Nur gegen eines werde ich mich wehren, so lang ich kann, ich meine gegen die Mißachtung der Gesammtheit, gegen die Volksverachtung, wie man es nennt. Vermöchte es diese, sich in mir einzunisten, das fühle ich, ich wäre halb getödtet und in meiner Produktion gelähmt.“*) Ganz gewiß, denn seine Produktion steht und fällt mit der Ausübung jenes „Bekehrungsberufes“; und nicht bloß seine litterarische, sondern auch die er im unmittelbaren Sein: im bürgerlichen, gesellschaftlichen Leben entwickelte. Sein unermüdliches Wirken nach dieser Seite im Zusammenhang zu überblicken, wird auch der

*) I, 79.

eingehendſten und liebevollſten Forſchung nicht möglich ſein, denn vieles davon iſt nie in die Oeffentlichkeit getreten und konnte es nicht, ſondern ging vor ſich im Privatkreiſe, oft unter vier Augen, in Form von Ermahnungen, Anfeuerungen, Aufrichtungen — unvergeßlich denen, welchen ſie zu theil wurden, unverzeichenbar in der Lebensgeſchichte des eifrigen Säemanns. Und auch von ſeiner öffentlichen Thätigkeit in dieſer Richtung hat ſo manches die Welle des Tages, von der es gehoben und getragen wurde, wieder fortgeſpült; es hat mir einen eigenen wehmüthigen Reiz gewährt, in den „Briefen“ den oft halb verlöſchten Spuren derſelben nachzugehen. Wehmüthig, weil ich gedenken muß, wie manche bittere Enttäuſchung er auch hier zu erfahren hatte; wie oft ſein ſchöner Enthuſiasmus, ſeine ſelbſtloſe Hingabe beſpöttelt und bewitzelt wurden von denen, die „nicht wiſſen und bekennen wollen, daß es auch für die tagesläufigen Dinge eine höhere Betrachtnahme geben muß.“ *) Wie billig dieſer Spott! wie bequem dieſer Witz! Man braucht ja nur mit kritiſch geſpannter Miene dazuſitzen und überlegen zu lächeln, wenn den Feſtredner ſein Feuereifer über das Ziel hinaustreibt oder ihm die klare Formgebung eines Gedankens nicht glücken will! Man braucht ſich ja nicht um Dinge zu kümmern, die einen gar nichts angehen, wenn man die Augen ſchließt und die Ohren zuhält! z. B.: ob ein Normal-Schullesebuch exiſtiren ſoll und wie es einzurichten iſt; ob das Volk ſeiner Freude über die Rettung des Monarchen einen Ausdruck geben ſoll und in welcher Form! u. ſ. w. Wir laufen nicht als Hans Dampf durch alle Gaſſen; wir bleiben hübſch bei unſerem Leiſten, biderbe Schuſter, die wir ſind!

Glücklicherweiſe hat ſich Auerbach durch keinen Spott und keine Enttäuſchung zu dieſer ſpießbürgerlichen Geſinnung je be-

*) II, 163.

kehren lassen; er hat früher und später unentwegt der Mission obgelegen, in welcher er seinen Beruf sah und zu der er in so eminentem Sinne berufen war. Wer hat in Schrift und Rede mehr als er dazu gewirkt, daß wir in Norddeutschland süddeutsches Wesen und süddeutsche Art verstehen und schätzen lernten? wer ist eifriger als er ein ganzes Leben hindurch bemüht gewesen, echt bürgerliche Gesinnung zu lehren und zu verbreiten? die schroffe Kluft auszufüllen, die zwischen den verschiedenen Ständen der Gesellschaft klafft? Und wie im schönsten Sinne liberal und unparteiisch verfuhr er in diesem Streben! „Wenn ich meine Thätigkeit übersehe," schreibt er im Jahre 1870, „so habe ich dahin zu wirken gesucht, den sogenannten höheren Ständen eine bessere Anschauung vom sogenannten niederen Volk zu geben. Und jetzt? Jetzt sollte man dahin wirken, dem Volke zu zeigen, daß nicht alle Besitzenden und Gebildeten selbstsüchtige und verworfene Menschen sind. In das, was man soziale Frage nennt, spitzt sich das Problem der neuen Welt zu, und da muß Verständigung angebahnt werden nach oben und unten." *)

Dies Wort — und bei ihm blieb es ja nicht beim Worte! — sollten ihm doch die nicht vergessen, denen sein politischer und ethischer Liberalismus ein Greuel ist. Aber freilich, wie müßte man nicht einen Menschen mit Haut und Haaren verloren geben, der — als hätte er in die Blätter der Zukunft geschaut — bereits im Jahre 1846 schreiben konnte: „Der Jahrtausende alte Volksgeist bequemt sich nicht nach Theorien, die einzelne Hochweise aushecken. Wenn der durch die lange Geschichte sich entwickelnde Geist eines Volkes nicht größer wäre, nicht mehr vermöchte, als was ein noch so hochbegabtes Individuum in seinem kurzen Leben aus sich entwickelt, so wäre

*) II, 20.

die Weltgeschichte ein Narrenspiel." *) Und der sein Schwelgen in alter Burschenherrlichkeit mit ein paar Monaten Hohenasberg viel zu billig erkaufte; und 1848 auf den Wiener Barrikaden — gleichviel aus welchem Grunde — hätte sterben mögen;**) und der noch im Jahre 1871 den 1866er Krieg das „Entsetzlichste" und einen „Bruderkrieg" nannte und es in der Ordnung fand, daß er „klanglos", das heißt ohne ein einziges singbares patriotisches Lied hinterlassen zu haben, aus der Welt gegangen;***) und selbst noch 1871 nicht einsehen konnte, daß wir Deutschen in der besten aller Welten lebten mit „sozialdemokratischer Chaosmacherei und ultramontaner Knechtung und allerlei Prätensionen daneben" †) und, alles in allem, „jetzt, nach errungener nationaler Einheit, uns und andere dazu anhalten müßten, nicht das Errungene für etwas zu halten, das mehr sei als die Möglichkeit, zu den reinen Zielen des Menschenthums zu gelangen." ††) Das alles ist denn freilich in den Augen der sehr praktischen matter-of-fact-Menschen die pure hirnverbrannte Ideologie.

Aber bekanntlich machen es die Mittler niemandem recht. Und wenn Auerbach in den Augen der Pächter politischer Erbweisheit ein „Demagoge" und „Aufklärungs-Kehricht-Sammler" und „leidiger Schwätzer" und — „der Hofjude" war und bis auf den heutigen Tag geblieben ist, so konnte er den Antipoden derselben ebensowenig zu Dank leben und wirken. Er, der doch schon in jenem bereits citirten Buche, das man als sein eigentliches politisch-dichterisches Glaubensbekenntniß ansehen darf und dessen genaues Studium ich seinen Freunden nicht eindringlich genug empfehlen kann: in „Schrift

*) „Schrift und Volk". Ges. Werke. Zweite Gesammtausgabe. XX. Band, S. 53.

) I, 66. *) II, 68.

†) II, 344. ††) II, 154.

und Volk", erklärt hatte, daß „die Darstellung des Volksthumes für den Dichter ein Kultus sein müsse"!*) und der wahrlich diesem Kultus durch sein ganzes dichterisches und schriftstellerisches Schaffen unentwegt treu geblieben ist! Aber freilich stimmte der Fortschritt, den er im Sinne hatte, nicht immer zu dem Tenor der Beschlüsse liberaler Bezirksvereine, sondern wollte gesehen und bemessen sein von einem Standpunkte, hoch über dem Getriebe in blindem Eifer gegeneinander wüthender Parteien. Auf diesem Standpunkt steht er, wenn er ebendaselbst schreibt: „Ein Liberalismus, der weiter nichts könnte und wollte, als jetzt auch wieder von oben herab, aus der Abstraktion heraus, Gesetze zu diktiren und alles am Schnürchen zu leiten, ein solcher wäre weiter nichts als der links gewendete Uniformrock der Bureaukratie." **) Und so ertönt von eben diesem Standpunkte herab das wahrhaft prophetische Wort — man bedenke, daß es im Jahre 1845 gesprochen wurde! —: „Ein moderner Nihilismus versucht es bereits vielfach, die atheistische Verzweiflung im Volke auszubreiten; er denkt nur an Untergrabung der faulen Zustände und kümmert sich nicht um die von ihm verbreitete Bodenlosigkeit aller Zukunft." Er aber wollte keine bodenlose Zukunft; wollte — eingedenk des Goetheschen Wortes, daß „man nicht nach seinen Idealen springen dürfe" — den Boden der Vernunft und Sittlichkeit unter den Füßen behalten und zögerte, vorwärts zu schreiten; ja, schien auch einmal einen Schritt rückwärts zu thun, wo er fühlte oder zu fühlen glaubte, daß jener Boden unsicher wurde, daß man im Begriff stand, von demselben fort ins Bodenlose zu stürzen. Er, der seine Mission des Vermittlers — gleichviel, ob bewußt oder unbewußt — zu erfüllen hatte, konnte

*) Schrift und Volk, S. 34.
**) Schrift und Volk, S. 186.

nicht anders. Er wollte die Ideale, in deren Kultus die Vergangenheit zur Gegenwart sich nach schweren Kämpfen herangebildet, in die Zukunft hinüberretten, allerdings umstrahlt von reinerem Glanz, entkleidet von dem unschönen Brimborium, mit welchem Irrthum und Aberglauben sie umhängt und schier entheiligt hatten. Ich kann und will nicht leugnen, daß er sich in diesem Bestreben einer und der anderen Inkonsequenz schuldig gemacht hat; hier allzu ängstlich hat festhalten wollen, was nicht mehr zu halten war, dort eine Zuversicht mit tönenden Worten verkündet, die in fröhliche That umzusetzen er sich nicht entschließen mag. So werden es resolutere Geister unstatthaft finden, daß man den Liberalismus ein für allemal auf seine Fahne schreibt und doch „die Liberalen" mit den Medizinern vergleicht, „die wohl die Krankheit der Volksverwilderung erkennen, aber kein Heilmittel dagegen wissen"; unstatthaft, in der Naturwissenschaft die (nothwendige) Auflösung alles Konfessionalismus zu sehen*) und doch zu beklagen, daß „Philosophie und Naturwissenschaft nichts einzusetzen haben gegen das Christkindchen, das (zur Weihnachtszeit) das Kindliche in allen Menschen auferweckt".**) Es wird ihnen als eine Folgewidrigkeit erscheinen, in Strauß' „Der alte und der neue Glaube" eine „Befreiungsthat" zu erblicken, der man aus voller Seele zujubelt, bis man sich besinnt, daß die Vorstellung, „die Erde sei so geworden und werde einmal wieder anders werden müssen", in ihrer nothwendigen Konsequenz „doch etwas unendlich Bedrückendes habe", und daß man „den Philistern nichts werde zu antworten wissen, wenn sie sagen, es wird nicht möglich sein, der großen Masse ein bestimmtes Religionsbekenntniß zu nehmen; der Bestand der menschlichen Gesellschaft ist dann nicht möglich".***) — Als ein Widerspruch,

*) II, 262. **) II, 299. ***) II, 123 ff.

wieder und immer wieder die Nothwendigkeit (oder doch Opportunität) eines ſolchen beſtimmten Religionsbekenntniſſes zu betonen und dann doch (gelegentlich Virchows Rede in der Roſtocker Anthropologenverſammlung) auszuſprechen: „Die Theologie bringt der neuen Menſchheit nichts mehr, ganz andere Wiſſenſchaften treten das Erbe des Geiſtes an. Man wird in künftigen Zeiten (freilich in ſehr künftigen) kaum mehr faſſen, wie wir uns noch ſo lange mit der theologiſchen Flauſenmacherei abkämpfen mußten“ *).

Nun könnte man ſich ja freilich ohne großes Riſiko anheiſchig machen, zu beweiſen, daß dieſe Folgewidrigkeiten und Widerſprüche in Auerbachs Munde ſo gar groß und ſchroff nicht ſind; aber wie ſie nun einmal daſtehen — ohne die umſchwebenden Nebengedanken und ausgleichenden Mittelglieder —, ſind ſie ein Aergerniß für die Freidenker von der ſtrikten Obſervanz und ein Gaudium für die „Poſitiven“, welche in denſelben nicht das gelegentliche Schwanken eines nach allen Seiten hin wohlwollenden und auf die Vermittelung der Extreme bedachten Geiſtes ſehen, ſondern den Beweis, daß dieſen verneinenden Geiſtern im Grunde bei ihrem Thun herzlich bange ſei, und wenn ſie nicht Retraite bliſen und mit fliegenden Fahnen in das Lager ihrer jetzigen Gegner übergingen, das aus allen möglichen Gründen unterbleibe, nur nicht aus einem Mangel der Ueberzeugung von der Schlechtigkeit ihrer Sache. Dergleichen ſchwankende Seelen, welche nur durch wer weiß welche Rückſichten vom öffentlichen Ausſprechen ihres Renegatenthums abgehalten werden, giebt es ja gewiß. Der Mann, welcher, als ſchon die Schatten des Todes ſchwer auf ihn fielen, den Freund bitten konnte, ihn ſich „immer als friſch-auf ſtrebend zu denken“, gehörte nicht dazu. Er glich in der

*) II, 92.

unendlichen Beweglichkeit seines Geistes und überleichten Affizirbarkeit seines Gemüthes jenen elastischen Bäumen, die der Sturm bis zu einem Winkel beugen kann, in welchem andere mit strafferer Faser brechen müßten, und die dann doch immer wieder in die normale Stellung zurückschnellen. Mag er auch einmal in schlimmer Stunde „die Kulturgeschichte die Geschichte des Sisyphus“ genannt haben, an dem Fortschritt der Erziehung des Menschengeschlechtes durch die Bildung zur Freiheit hat er so wenig gezweifelt, wie er nie müde geworden ist, an sich selbst sein Ideal des homo liber nach besten Kräften herauszuarbeiten.

Auf keinem Gebiete aber hat Auerbach die Erfüllung seiner Vermittelungsmission so viel Kummer und Herzeleid bereitet, sind seine liebsten Wünsche so wenig erfüllt worden, ist sein heißes Mühen und Ringen so scheinbar resultatlos geblieben, als auf dem der sogenannten „Judenfrage“. Nachdem sämmtliche Zeitungen und Journale, welche über die „Briefe“ berichtet, diesen Punkt mehr oder weniger ausführlich besprochen, einige sogar in das Zentrum ihrer Betrachtungen gerückt haben, würden diese Leser sich wundern, wollte ich denselben mit Stillschweigen übergehen. Ich könnte das aber auch schon deshalb nicht, weil ich mich mit keiner der mir vorgekommenen Auffassungen der Sache in völliger Uebereinstimmung finde. Ich meine, man macht es sich hüben und drüben zu leicht, wenn man Auerbach in der Stellung, welche er in der Frage einnahm, entweder durchaus recht oder ebenso unrecht giebt und ihn infolgedessen als Märtyrer glorifiziren oder als Düpe seiner eigenen grundlosen Schwarzsichtigkeit hinstellen möchte. Zuerst, man vergißt nur zu oft: die Hitze des Kampfes fand Auerbach als alternden und bald darauf als positiv kranken Mann, und — wie er gelegentlich des Todes von Gervinus sagt —: „das erträgt man bei gesundem Leibe, aber nicht, wenn man krank

iſt und daniederliegt." *) So iſt denn meiner Anſicht nach ſo manche bis zur Verzweiflung bittere Aeußerung über die betreffenden Zuſtände, ſo mancher bis zur Gehäſſigkeit ſcharfe Ausfall gegen die Gegner von dem kranken, nicht von dem geſunden Auerbach geſchrieben worden und deshalb einfach von der Rechnung zu ſtreichen. Aber, ſagen die Gegner, auch ſo bleibt ja noch genug übrig, aus dem klärlich hervorgeht, daß der Mann „krank" war, freilich in einem ganz anderen als dem obigen Sinne, das heißt, daß bei ihm, dem Genialen, philoſophiſch Geſchulten, geſellſchaftlich Freigeſtellten, die ſeinem Stamme nachgeſagte dünkelhafte Ueberhebung auf der einen, die nervöſe Verletzbarkeit auf der anderen Seite genau ſo ausgeprägt waren wie bei dem geringſten, beſchränkteſten, ungebildetſten Juden und dieſe Eigenſchaften ihm ein klares Urtheil und normales Empfinden in der „Judenfrage" ebenſo unmöglich machten wie dem letzteren.

Aber kann ein Jude — und wäre es ein Auerbach in ſeinen beſten, geſundeſten Stunden — an die „Frage" mit der kühlen Objektivität herantreten wie etwa ein deutſcher Gelehrter?

Bei Kannſtadt hinter dem Kurhauſe hatte man, ohne daß er davon wußte, zu ſeinen Ehren eine Linde gepflanzt, in einem Wäldchen, wo er vordem oft und gern war. Bei einem ſpäteren gelegentlichen Aufenthalt (1877) beſuchte er den Platz in Begleitung zweier Verwandten, die — es war gerade der jüdiſche Verſöhnungstag — von Stuttgart zu ihm gekommen waren. Er ſchreibt:

„Wir gingen den Berg hinan und fanden bald die wunderbar prächtig, ſymmetriſch gebaute Linde, von Ruhebänken umgeben (der Stamm mit Draht umhegt, und auf einer Tafel daran

*) II, 56.

ſteht: „Auerbachs Linde“). Ja, ſagen läßt ſich's nicht, wie das Herz bewegt iſt, wenn das Auge ſolches ſieht. Wir ſaßen eine Weile dort oben, dann ging ich mit unſeren Geſchwiſtern zur Synagoge und heim. Wenn ich zurückdenke und wenn ich vorwärts denke, das Daſein wird mir zu einem Wunder. An dieſem Abend war ich von Kindheit an ſo mächtig ergriffen vom Gedanken über Leben und Tod, Sünde und Reinheit, ich ſtand neben meinem Vater, der ſein Todtenhemd über den Kleidern trug, in der Synagoge, alle verheiratheten Männer trugen das Leichengewand und mir war immer ſo tief bang. Und wenn ich vorwärts denke: ich werde todt ſein, und der Baum da oben wird in der heimiſchen Erde grünen und dem ſtillen Wanderer meinen Namen künden.“*)

Warum ich dieſe Stelle ausgeſchrieben? Nur, um den vorurtheilsfreien Leſer zu bitten, ſich die Gedanken des Mannes noch weiter auszuſpinnen, zu leſen, was unſichtbar zwiſchen den Zeilen ſteht: die Geſchichte ſeines Lebens, wie ſie in dieſer Stunde an ſeinem geiſtigen Auge vorübergehen mochte: ſeine — des bäueriſchen Judenkindes — armſelige Jugend inmitten der braven, ſtrenggläubigen Verwandten; und wie er ſich aus der Beſchränktheit des ſozialen und geiſtigen Kreiſes, in welchen er durch die Geburt, durch die zäheſte Tradition, durch das ehrwürdigſte Beiſpiel, durch die Starrheit der von außen her gezogenen Schranken ein für allemal gebannt ſchien, mit heißem Bemühen heraus- und emporgerungen zur Religion des reinen Menſchenthums, deren praktiſche Bethätigung er doch wieder nur in der heißen Liebe zu dem Volke fand. Zu ſeinem Volke, dem deutſchen Volke, deſſen Weſen in ſeinen Höhen und Tiefen er zu begreifen und im verklärenden Spiegel der Dichtung ihm zurückzugeben ſuchte: zur Freude und Erbauung,

*) II, 322.

aber auch zu ernster Mahnung des Strebens nach immer höheren Zielen. Und der das Höchste nun erreicht zu haben und, wie er sein Volk geliebt, auch fest in der Liebe seines Volkes zu stehen schien, um am Abend seines fleißigen, thatenfrohen und thatenreichen Lebens hören zu müssen: Es hat dir alles nichts geholfen, du glaubst, ein deutscher Dichter zu sein, und bist und bleibst in unseren Augen doch nur der geistreichanempfindende, die Mängel seiner Abstammung klüglich verdeckende, im tiefsten Grunde des Fühlens und Denkens von uns durch eine unausfüllbare Kluft getrennte — Jude.

Das klingt sehr hart und — was schlimmer: sehr ungerecht; aber — Hand aufs Herz! — mußte er nicht so empfinden? Wer es leugnen will, der lese die Referate gewisser Blätter über die „Briefe", ob aus denselben nicht immer wieder herausklingt und als Cæterum censeo übrigbleibt: er war ja doch nur ein Jude!

Vorurtheil! — aus jenen dunklen mittelalterlichen Zeiten, in welchen Jude und Wucherer synonym war, und das sich nur so auf die moderne Zeit übertragen und eine andere Form angenommen hat: die Form, daß man auch bei denjenigen Juden, die mit Eifer und Erfolg liberale Wissenschaften und Künste treiben, den Verdacht nicht loswerden kann: sie stecken denn doch, genau besehen, in dem alten schmutzigen Banausenthum und treiben Kunst und Wissenschaft im letzten Grunde nur um des Geldgewinnstes willen.

Es ist naiv, die Existenz dieses Vorurtheils einzuräumen; ja, es ausdrücklich zu konstatiren und in demselben Athem die Empfindlichkeit zu beklagen, mit welcher der gebildete Jude Vorwürfe zurückweist, die dann plötzlich wieder gar nicht ihm gelten sollen, sondern dem polnischen Schacherjuden und dem aus dem Schacherjuden in die Berliner oder Wiener haute-finance transponirten Börsenbaron!

Und dieſen konfuſen Rechtfertigungsverſuch ſollte ein logiſcher Kopf gelten laſſen, noch dazu, wenn derſelbe einem Juden gehört, dem die Sache zu Haus und Hof kommt?

Die Sache iſt aber die, wird der logiſche Jude ſagen, daß alle jene Herrlichkeiten, welche, da ſie zu den Vorausſetzungen des modernen Staates gehören, man uns hat zukommen laſſen (oder laſſen müſſen): Anerkennung unſerer Religion, Verleihung der gleichen bürgerlichen Staatsrechte, das Konnubium in Form der Civilehe u. ſ. w., wohl de jure auf dem Papier im vollſten Umfang, aber nicht ebenſo de facto, in der Wirklichkeit des Lebens exiſtiren, deshalb nicht, weil jenes einmal eingeräumte, dann wieder aus der Rechnung fortgelaſſene Vorurtheil allerdings vorhanden iſt. Wäre es nicht der Fall, nähme man allen Ernſtes die Tauſende und Abertauſende ehrenwerther, hochgebildeter Juden von dem Verdammungsurtheil aus, wie ſollte es geſchehen können, daß ein hochciviliſirtes, nach vielen Millionen zählendes Volk von ſeinen Denkern aufgefordert werden müßte, die nationalen Güter vor dem Andrängen von ein paar hunderttauſend ungebildeter ſchachernder Menſchen zu bewahren — ungebildet, ob ſie nun im kleinen oder großen, mit Pfennigen oder Millionen ſchachern. Das Wahre aber iſt: man nimmt jene vielen einwandfreien, unſträflichen Menſchen nicht rückhaltlos aus, läßt vielmehr den häßlichen Verdacht über ihnen ſchweben: es komme ihnen ja doch nicht auf Förderung der guten Sache, immer nur auf das Pouſſiren ihrer perſönlichen Vortheile an. Läßt es darauf ankommen, daß der Beweis des Gegentheils (den man ſelbſt durch Mißtrauen in jeder Weiſe erſchwert) angetreten wird. Und — damit dieſe ſaubere Prozedur doch den entſprechenden reinlichen Abſchluß finde: ſtellt ſich im gegebenen Falle die Unſchuld des Angeklagten mit Evidenz heraus; muß man zugeben, daß ihn von den den Juden gemachten Vorwürfen auch

nicht ein einziger trifft — einer Schuld kann er sich nicht entziehen, die denn auch freilich eine Urschuld ist: der Schuld, in einen Stamm hineingeboren zu sein, der „die Menschenmäkelei zuerst getrieben“ und immer weiter getrieben durch die Jahrtausende, mit Zähigkeit an einer Religion festhaltend, die er mit der Rasse identifizirte.

Aber wie denn? Es ist ja von diesen gerechten Richtern ausdrücklich stipulirt, daß von der peinlichen Frage die Sache der Religion auszuscheiden — rein und glatt auszuscheiden sei! So bliebe denn, nach Abzug derselben, schlechterdings nichts übrig als die Rasse.

Und so ist es in der That; die ehrlichen Leute haben dessen auch gar kein Hehl.*)

Und damit sind wir denn freilich an dem Punkte angelangt, wo jedes Argumentiren und jede Möglichkeit der Verständigung mit dem Gegner aufhört. Blut ist eben ein besonderer und Rasseblut ein ganz besonderer Saft. Man kann zwar Hammelblut in Menschenadern transfundiren; aber — es läßt sich das nicht mehr in Worte fassen, man muß es fühlen. Fühlen, daß ein jüdischer Justizminister (trotzdem die Religion von der Frage ein für allemal durchaus auszuscheiden) eine Absurdität, ein jüdischer General eine Lächerlichkeit sein soll, und so mit Grazie in infinitum.

Und in dieser Lage der Dinge, während die Denker der Nation eine sich in hochgradiger Frivolität und krassem Materialismus äußernde Vergiftung des Volksgemüthes konstatirten, dabei lauter oder leiser von den unausrottbaren Nücken und Tücken des Judenthums murmelnd, und der Pöbel in

*) Zum Beispiel: Viktor von Scheffel. Siehe: „Sollen die Juden Christen werden?“ Von J. Singer, Wien 1884, wo sich im „Anhang“ ein die Frage betreffender Brief des Genannten findet.

ſeinem doch wohlbekannten Mangel an ſchulgerechter Logik ſich daraus die unvermeidlichen, von dem Verſtand jedes Verſtändigen vorausſehbaren Schlüſſe zog und das Hep-Hep-Geſchrei der dreißiger Jahre für die Bedürfniſſe unſerer Tage variirte, ſaß der Dichter der „Dorfgeſchichten“ unter der Linde zu Kannſtadt, bewegten Herzens ſein reiches Leben rekapitulirend, vorwärts, rückwärts denkend. Denkend, daß der Baum ſeines Lebens, wie hoch er auch gewachſen, wie weit er ſeine Zweige geſtreckt und wie viel Tauſende und Abertauſende in dem Schatten derſelben geſeſſen und geruht und ſich erlabt — die tiefſten Wurzeln der Liebe, aus denen er ſeine beſte, erquicklichſte Kraft ſog, doch in dem warmen Nährboden der Familie habe — ſeiner jüdiſchen Familie, da oben in dem ſtillen, weltverſchollenen Schwarzwalddorf. Wohl mochte da dem Sinnenden ſein Daſein als ein Wunder erſcheinen! Und es wäre ja eines, wenn ſeine Gegner recht hätten: ein Dichter, der aus dem Herzen eines Volkes ſich in das Herz eines Volkes geſungen, das — nicht ſein Volk iſt, das von ſeinem Volke durch eine unüberſteigbare Schranke geſchieden iſt!

Aber es giebt keine Wunder. Die Schranke iſt nicht unüberſteigbar. Berthold Auerbach hat ſie überſtiegen; hat durch ſein Daſein und Wirken bewieſen, daß man als Jude geboren werden kann und doch keinen Blutstropfen in den Adern zu haben braucht, der nicht durchglüht wäre von heiliger Liebe zu ſeinem deutſchen Volke und ſeines Volkes Macht und Herrlichkeit; hat bewieſen, daß man ein Jude und ein deutſcher Dichter ſein kann, deſſen Namen man nennen wird, ſo man die beſten Namen nennt.

Was aber einer kann, das können — jeder nach Maßgabe ſeiner Kraft und in ſeiner Weiſe — auch andere, das können viele, das werden ſchließlich alle können.

II.

War Auerbach, weil er mit einer Innigkeit, die ſeinem Herzen Ehre macht, die aus ſeiner Abſtammung reſultirenden gemüthlichen Beziehungen nach allen Seiten pietätvoll hegte und pflegte, deshalb blind gegen die Schwächen, welche dem aktuellen jüdiſchen Weſen etwa wirklich anhaften? Es hieße, ſeinem Verſtande, ſeinem Gerechtigkeitsſinn, ſeiner Beobachtungsgabe das bitterſte Unrecht thun, wollte man das annehmen. Nur daß er freilich, wie man es von dem betheiligten Stammesgenoſſen nicht anders erwarten kann, in dieſen Schwächen keine unüberwindlichen Potenzen ſah, mit denen man ein für allemal zu rechnen habe, ſondern Uebel, die, wie ſie mit der Zeit und unter beſonderen ungünſtigen Verhältniſſen entſtanden, ſo auch wieder mit der Zeit und unter anderen günſtigeren Verhältniſſen abgelegt und überwunden werden möchten. In dieſer hiſtoriſch-kritiſchen Faſſung der Frage fand er ſich in voller Uebereinſtimmung mit den liberalen humaniſtiſchen Tendenzen, welche damals — in den dreißiger Jahren — in den gebildeten Kreiſen, zumal Süddeutſchlands, vorwalteten. So durfte er denn gutes Mutes an die Beantwortung derſelben in ſeiner Weiſe gehen und ſeine beiden Erſtlingsromane „Spinoza“ und „Dichter und Kaufmann“ ſchreiben, welche man durchaus als Verſuche zur Löſung des Problems betrachten muß. „Hier wie dort,“ heißt es in der Vorrede zu dem letzteren, „leitete mich zunächſt der Grundgedanke: Sittenſchilderungen aus dem inneren Leben der Juden in verſchiedenen Jahrhunderten und Ländern an die Entwickelungsgeſchichte einzelner Charaktere anzuknüpfen und ſo das Eigenthümliche des allgemein geſchichtlichen und individuellen Lebens zu veranſchaulichen.“

Wir werden weiter unten in einem anderen Zuſammen-

hange aufzuzeigen haben, warum gerade ihm die dichteriſche Bewältigung der Aufgabe auf dem Wege, den er hier einſchlägt, ſchwer fallen mußte, richtiger ausgedrückt: unmöglich war. Aber, wie gering auch der äſthetiſche Kritiker die beiden genannten Arbeiten taxiren mag, ſie ſind charakteriſtiſch für den redlichen Willen des Mannes, der Sache auf den Grund zu gehen und das jüdiſche Weſen in ſeinen Stärken und Schwächen, Sitten und Unſitten ohne Ueberhebung oder Schönfärberei im Zuſammenhang mit den reſpektiven Kulturepochen aufzudecken und zu objektiviren. Von dieſem Standpunkte aus geſehen, iſt beſonders „Dichter und Kaufmann“ ein merkwürdiges Buch, deſſen kulturhiſtoriſcher Werth nicht gering angeſchlagen werden darf und das zumal von der Unbefangenheit, mit welcher Auerbach ſein Thema behandelte, ein glänzendes Zeugniß giebt. Freilich lag dasſelbe in dieſem Falle für ihn nach allen Seiten weitaus günſtiger als beim „Spinoza“, wo ihn die geringe Kenntniß der einſchlägigen Kulturverhältniſſe einer relativ entfernten Epoche auf Tritt und Schritt ebenſo genirte wie die Größe ſeines Helden, zu dem er, als zu ſeinem großen Meiſter, mit der gläubigen Demuth des Schülers aufblickt, dem er an ſo mancher Stelle nur gleichſam ein gut eingelerntes philoſophiſches Penſum aufzuſagen ſcheint, und deſſen Glorifikation ihm ſchließlich mehr am Herzen liegt als die Schilderung des ihm ſelbſt unklaren kulturellen Milieu, in welchem er denſelben findet. In „Dichter und Kaufmann“ handelte es ſich um eine Periode, aus welcher, wie er ſelbſt in der Vorrede bemerkt, „wir noch in unſeren Tagen Geſtalten vor Augen hatten“, und um die Analyſe eines Charakters, der nicht wie Spinoza durch die „einheitliche Macht des Lebens und Denkens alle Zwieſpältigkeit beſiegte und verſöhnte“, ſondern im Gegentheil zeit ſeines Lebens mit ſich ſelbſt und der Welt in Zwieſpalt lag und in

dieſem doppelten Zwieſpalt elend zu Grunde ging. Und zu dem der Dichter, möchte ich hinzufügen, das lebende Modell in der jüdiſchen Geſellſchaft von heute unſchwer finden mochte und, ich zweifle nicht daran, gefunden hatte. Ebenſo wie zu den übrigen Hauptcharakteren, welche in ſeiner Geſchichte figuriren und aus denen man eine Muſterkarte jüdiſchen Weſens und Unweſens unſchwer zuſammenſtellen könnte.

Denn das Merkwürdige und Traurige an der Sache iſt ja eben, daß, wie weit von uns ab auch die Friedericaniſche Epoche zu liegen ſcheint, in welcher „das bisherige epiſodiſche, aus der völkergeſchichtlichen Strömung verdrängte Leben der deutſchen Juden vom Geiſte aus in dieſelbe einzumünden ſuchte“,*) dieſer Prozeß noch keineswegs vollendet iſt; das Judenthum in ſeinem numeriſch größeren Theil heute wie damals noch immer erſt den Anſchluß an das Deutſchthum ſucht; heute wie damals dieſer Anſchluß von einem numeriſch nicht geringen und geiſtig und geſellſchaftlich höchſt einflußreichen Prozentſatz des letzteren abgelehnt oder geradezu perhorreszirt wird. Bedenkt man nun, daß unter den Vorwürfen, die heute wie damals gegen das jüdiſche Weſen erhoben werden, dieſe drei: der prahleriſchen Selbſtüberhebung, der larmoyanten Klage über unverſchuldetes Unglück und des renommirenden Witzboldthums, dem nichts mehr heilig iſt, am häufigſten wiederkehren, ſo wird man den ſicheren Griff des jungen Dichters in der Wahl eines Helden bewundern müſſen, an welchem er jene drei Formen jüdiſchen Unweſens gleicherweiſe zum muſtergültigen Ausdruck bringen konnte. Und wenn er dann dieſen ſich ewig ſelbſt überhebenden und dabei ewig jammernden und ewig witzelnden Helden in Verzweiflung und Wahnſinn

*) Die Vorrede zu „Dichter und Kaufmann“, der auch die hervorgehobenen obigen Sätze entnommen ſind.

untergehen läßt, so war ihm dies klägliche Ende allerdings geschichtlich vorgezeichnet; aber er acceptirte es in dem vollen Bewußtsein der dichterisch-ethischen Folgerichtigkeit und Nothwendigkeit. Die traurige Geschichte des Ephraim Kuh sollte eine Warnung sein und ist eine Warnung, wie sie einschneidender nicht gemacht werden kann für alle diejenigen seiner Stammesgenossen, bei welchen die Unsicherheit und Schiefheit ihrer sozialen Stellung jene unseligen Tendenzen bereits hervorgerufen hat und weiter zu zeitigen droht. Und wer möchte bezweifeln, daß für den Dichter selbst dieses Jugendwerk eine jener Thaten war, durch die der Genius sich befreit und löst aus Gefahren, in denen er so viele andere neben sich unrettbar verstrickt sieht! Hatte er doch in einem sehr illustren Zeit- und Stammesgenossen, in Heinrich Heine, ein abschreckendes Beispiel, auf welche Abwege auch ein gottbegnadetes Genie gerathen kann, ja gerathen muß, wenn es jenen Tendenzen willenlos nachgiebt, in dieser Nachgiebigkeit wohl gar noch einen Ruhmestitel sucht und, was das schlimmste ist, diesen Titel von der gedankenlosen Menge, deren Frivolität es so klug zu schmeicheln versteht, überschwenglich bestätigt findet. Gerade diese verderbliche Wirkung, die Heine unleugbar auf die Jugend der dreißiger und vierziger Jahre ausübte, und die ja noch heutigen Tags deutlich genug verspürt werden mag, ist es, welche Auerbach, so oft er auf Heine zu sprechen kommt, als eine schwere Kalamität bezeichnet, für die er den Urheber in den schärfsten Ausdrücken verantwortlich macht und brandmarkt. Ihm war und blieb Heine bei all seiner wunderbaren Begabung „ein Erzlump", von dem jener ihm so tief verhaßte „Witzboldenton"*) stammt, in welchem er gewiß nicht mit Unrecht einen Krebsschaden unserer heutigen Litteratur, besonders der feuille-

*) II, 312. Siehe auch über Heine besonders I, 324.

toniſtiſchen, ſah. Verhaßt, tief verhaßt waren und blieben ihm dieſe Heineſchen Epigonen, welche nur von Hörenſagen die feſte Burg kennen, darin die Menſchen wohnen, denen es einzig um die Sache zu thun iſt; dieſe kleinen Gerngroße, die keine Gelegenheit vorübergehen laſſen, um ſich und ihresgleichen auf Koſten der wahren Talente in die Höhe zu loben und ihr Lichtchen auf den Scheffel zu ſtellen, damit es möglichſt weit leuchte vor den Leuten. Und wenn Auerbach in der Verurtheilung dieſer Richtung und ihrer Vertreter jede Rückſicht fahren läßt und zu den härteſten Ausdrücken greift, kann man es ihm verdenken? Konnte er vergeſſen, daß der Urheber und Hauptſchuldige jüdiſcher Abkunft war? Konnte er überſehen, daß das Hauptkontingent der Nachtreter und Mitſchuldigen ſich wiederum weſentlich aus ſeinen Stammesgenoſſen rekrutirte? Und ſo die Klage und Anklage, daß der Jude an dem Werke der Kultur nicht ehrlich mitſchaffen will, daß er dasſelbe nur ſtören und zerſtören kann, immer wieder neue Nahrung fand und findet? Ja, mußte ihm die Sache nicht vollends zu einer perſönlichen werden, wenn er ſich den ſtrikten Widerſpruch vergegenwärtigte, in welchem das Treiben dieſer verneinenden Geiſter mit ſeinem eigenen Wirken und Schaffen ſtand, das durchaus, wie wir geſehen haben, auf Vermittelung der Gegenſätze, auf Verſöhnung der Diskrepanzien, auf poſitive Leiſtungen in Kunſt und Wiſſenſchaft, mit einem Wort auf thätige Mitarbeiterſchaft an den Aufgaben humaner, ſpeziell deutſcher Bildung gerichtet war?

Und ſage man nicht: er hatte es leicht, Fehler zu verdammen, in die nicht zu verfallen er ſicher ſein konnte, er, der eben ſelbſt nicht witzig war und keine ſatiriſche Ader hatte, und wenn er das Witzboldenthum perhorreszirte und „Blätter für Humor und Satire“ ſo gar nicht goutirte, nur die Rolle des Fuchſes in der Fabel ſpielte und aus der Noth eine Tugend machte!

Ich meine, mit diesem einfachen Umdrehen des Spießes ist nichts gethan, deshalb, weil Auerbachs Abneigung sich nicht gegen die bezeichneten Richtungen, sondern nur gegen das Vorwalten derselben wandte; weil er gar nichts gegen den Witz hatte, aber sehr viel dagegen, daß einer sich in Witz übernahm; gar nichts gegen die Satire, aber dagegen, daß einer nicht herauskam; nichts gegen den Humor, aber dagegen, daß derselbe an und für sich gelten und an die Stelle des wirklichen Kunstwerks setzen wollte. Und er sich in dieser Auffassung, soviel ich sehen kann, mit allen unseren wahrhaft positiven dichterischen Geistern begegnete. Wer wollte Lessing den Witz absprechen, aber wer wagte bei ihm von „Witzboldenthum" zu reden? wer Schiller das Talent zur schneidigsten Satire, aber wann hätte er anders als sub specie seines Idealismus davon Gebrauch gemacht? wer Goethe einen großartigen Humor, aber wann hätte derselbe jemals seine künstlerischen Kreise stören dürfen?

Auerbachs Standpunkt ist hier durchaus der Lessing-Goethe-Schillersche. Es fällt ihm nicht ein, nun etwa für das jüdische Genie nach dieser Seite einen Freibrief zu fordern. „Sie wissen," läßt er einmal Lessing in „Dichter und Kaufmann"*) sagen, „ich generalisire nicht und mache mir nicht jeden Juden, der mir unter die Hand läuft, zum Typus der gesamten Konfession; aber ich glaube, daß die Juden schon durch ihre Stellung einen Beruf zum Witz, zur Satire und zum Epigramm haben. Der Witz ist, wie das Salz, nicht sättigende Speise, aber es würzt die Nahrung und bewahrt vor Fäulniß. Ist Ihnen nicht auch schon aufgefallen, daß der Witz in Ihrer (der jüdischen) Nation auch mehr Scheidemünze ist, daß aber

*) Band XII der „Gesammelten Schriften" S. 130.

Ihre großen Geister eher pathetisch oder subtile Logiker sind? So Spinoza, so Mendelssohn."

Man könnte hinzufügen: und so Auerbach.

Den subtilen Logiker wird man freilich fallen lassen dürfen. So scharf er zu distinguiren verstand, besonders in ästhetischen Dingen, die ihm geläufig waren, seine Hauptkraft beruhte doch in der Synthese, im Zusammenfassen scheinbarer Gegensätze unter einem höheren ausgleichenden Gedanken, in dem Schauen der disjecta membra der Naturdinge unter der Idee, von der sie nur Ausstrahlungen sind. So war er, wie alle in Ideen lebende Menschen, wesentlich pathetisch. Und das zwar in einem Grade, der ihm im poetischen Schaffen oft unbequem war. „Ich habe," schreibt er einmal, „das tiefste Verlangen, auch Lustiges zu machen, nicht das, was man humoristisch nennt und eigentlich nur süßsauer ist, sondern Lachfrohes; aber es will sich mir nicht geben; unter der Hand schlägt's mir in Pathos um."*)

Jeder, der Auerbach kennt, wird zugeben müssen, daß das Wort für ihn absolut wahr ist. Es ist ihm kaum jemals etwas „Lachfrohes" in dem obigen Sinne gelungen, ebensowenig wie Goethe oder Schiller. Nur daß unsere Heroen meines Wissens niemals ein „tiefstes Verlangen" gehabt oder geäußert haben, dergleichen machen zu können, und es auch niemand von ihnen fordert, während bei Auerbach, was er selbst als einen Mangel empfindet, auch von anderen so empfunden wird.

Hier drängt sich doch unwillkürlich die Frage auf, ob denn wirklich für ihn nicht recht sein sollte, was für jene großen Dichter billig war? Und wenn nicht für ihn, so auch vielleicht nicht für uns andere? Oder, um es positiv zu sagen: ob wir

*) II, 223.

Modernen es bei der Perhorreszirung des Uebermaßes der komiſchen Kraft bewenden laſſen können, oder nicht vielmehr aus der äſthetiſchen Reſerve gegen dieſelbe heraus, mit derſelben in ein näher zu definirendes amikales Verhältniß treten müſſen.

Bei dem Verſuch der Beantwortung dieſer ſchwierigen Frage wird man, was ſpeciell Auerbach betrifft, zuerſt daran zu erinnern haben, daß in ihm eine ſtarke „lachfrohe" Ader ſchlug. Niemand konnte eine luſtige Geſchichte behaglicher genießen als er; ja, wie mir alle zugeben werden, die Gelegenheit hatten, ihn ſelbſt eine derartige Geſchichte erzählen zu hören: niemand konnte das mit größerem Behagen und mit größerem Erfolg thun. Es war eine vollendete Meiſterſchaft in der Art, wie er den anekdotiſchen Stoff zu drehen und zu wenden wußte, daß die komiſchen Seiten ſämmtlich in das hellſte Licht traten, bis zuletzt die Pointe ſcharf hervorſprang; eine vollendete Meiſterſchaft in dem Vortrage ſelbſt, ich meine: im Ton und Tempo des Erzählens und allem, was erforderlich iſt, den Hörer in die heiterſte Laune zu verſetzen, wozu ich auch ſeine Virtuoſität in der Wiedergabe der Volksdialekte, beſonders der ſüddeutſchen, rechne. Wer ihn ſo dieſe Geſchichtchen vortragen hörte und es nicht beſſer wußte, hätte glauben können, einen ſchwäbiſchen Fritz Reuter vor ſich zu haben, deſſen gedruckte „Läuſchens" gewiß ſchon Bände füllten und in deſſen erzählenden Werken von größerem Umfang der Humor ſicher einen breiteſten Raum einnehme.

Ich ſage, man wird dieſer natürlichen Begabung Auerbachs eingedenk ſein müſſen, um die Schwierigkeit der Löſung des ſcheinbaren Widerſpruches: daß er eben die Naturanlage künſtleriſch ſo gar nicht verwerthet, voll zu empfinden und ſich dann freilich ſofort nach den tieferen Gründen umzuſehen, welche hier den Ausſchlag gegeben haben.

Solcher Gründe giebt es aber, wenn ich nicht irre, zwei, die freilich in der Wurzel wieder eins sind, nur daß sie sich der Betrachtung nacheinander darstellen und so auch hier von uns betrachtet werden mögen.

Den einen aber, der dann der erste sein würde, hat Auerbach selbst schon angegeben, indem er konstatirt, daß ihm „das Lachfrohe unter der Hand in das Pathos umschlage".

Der lachfrohe Mensch war eben zuerst und überwiegend ein pathetischer Mensch, einer, der es mit dem Leben nicht bitter, aber schwer ernst nahm: mit den moralischen Pflichten nicht weniger als mit den intellektuellen Aufgaben; der nicht wußte, was das heißt: in den Tag hineinleben, sondern dem jeder neue Tag ein Gefäß war, das er mit solider Arbeit bis an den Rand zu füllen hatte; der sich, im Gegensatz zu jener Oberflächlichkeit oder Blasirtheit, die sich über nichts wundert, über alles wunderte, weil ihm alles „ebenso neu als heilig" war; und der diesem ihm immer und ewig Neuen und Heiligen eine kindlich wißbegierige, ehrfurchtsvolle Seele entgegenbrachte, deren Grundstimmung eben innigste Andacht war und sein mußte. Darum ist denn bei ihm das tiefe Verlangen nach dem Lachfrohen gewissermaßen nur die Sehnsucht nach der völligen Durchdringung der Probleme; ein Ahnen der Lust, welche die Seele erfüllen muß, wenn sie alle Schwierigkeiten überwunden, alle Zweifel gelöst hat. Und jezuweilen und da, wo die Aufgabe sich besonders leicht gab: in dem kleinen Umfang der Anekdote, bei deren Wiedergabe noch dazu der Schwung des mündlichen Vortrages die stoffliche Schwere besiegen half, mochte ihm denn auch die Sehnsucht sich erfüllen und das Lustige, Lachfrohe zu stande kommen, bevor es ins Pathos umschlug. Das that es aber sofort, mußte es bei einem so veranlagten Menschen, sobald diese günstigen Bedingungen fehlten: die Aufgabe, die anfangs leicht

schien, sich bei näherer und längerer Betrachtung vertiefte und erweiterte und sich für den Arbeiter herausstellte oder (was in diesem Falle auf dasselbe hinausläuft) herauszustellen schien, daß er seine ganze Kraft und Kunst werde zusammennehmen und aufbieten müssen, um derselben gerecht zu werden und seinem künstlerischen Gewissen zu genügen.

Ich denke, ich habe mich keiner Verwirrung des Gedankenganges schuldig gemacht, wenn ich bereits hier aus dem moralischen in das ästhetische Gebiet hinübergreife. In der That sind beide, wie ich bereits oben andeutete, für unseren Fall nicht zu trennen. Le style c'est l'homme. Das heißt doch im Grunde nur: wie unsere moralischen Qualitäten auf unserer physischen Basis ruhen, so sind wieder unsere künstlerischen Leistungen von unseren moralischen Qualitäten bedingt. Wen die Natur mit einer besonderen Schärfe der Sinne und der obligaten Feinfühligkeit für den Kontakt mit allen Erfahrungsobjekten ausgestattet hat, und wer sich infolgedessen auf die intime Beobachtung des Einzelnen und Einzelnsten gestellt sieht, von dem er nur Schritt für Schritt auf dem Wege der Induktion zum Erfassen des Ganzen vorzudringen vermag, wird, falls sich zu dieser natürlichen Begabung und der korrespondirenden moralischen Formation die künstlerische Phantasie gesellt, stets die Tendenz zur epischen, vielleicht zur lyrischen, schwerlich zur dramatischen Dichtung haben.*) Wer der Fülle der Erscheinungen mit tief sittlichem

*) Der Lauf unserer Betrachtungen wird es nicht verstatten, Auerbachs Stellung zur dramatischen Poesie bestimmter zu definiren. Es sei nur so viel bemerkt, daß er sich in seinem eingeborenen Drang, möglichst weit und möglichst direkt zu wirken, wieder und immer wieder zu dieser Produktionsweise gedrängt fühlen und ebenso infolge seiner natürlichen Begabung, die ihn in eine ganz andere Richtung wies und über deren Einseitigkeit er sich auch in Stunden strenger Selbstprüfung

Ernst andachtsvoll gegenübersteht, wird, wenn ihn die künstlerische Begabung zur Darstellung derselben drängt, in erster Linie suchen, das Wesentliche zu erfassen und zu veranschaulichen, und, fügen wir hinzu, sich damit meistens so schwere Arbeit schaffen, daß ihm gar nicht die Kraft und die Zeit (wenn auch die Lust) bleibt, zu dem zu gelangen, was in zweiter Linie liegt. Dies ist nämlich das nicht Wesentliche, welches dem Dinge durch den Kontakt mit den anderen Dingen aufgezwungen wird, oft in dem Maße, daß das Wesentliche dadurch in die schwerste Bedrängniß und, so zu sagen, in Zwiespalt mit sich selbst geräth, ja in die Gefahr, sich selbst an jenes (das nicht Wesentliche, rein Zufällige, ihm Heterogene) zu verlieren.

Und hier in dieser Ausfaserung und Verzettelung des Wesentlichen ist ja eben jener „süßsaure" Humor zu Hause, von dem Auerbach spricht, freilich um sich von demselben abzuwenden. Sein Verlangen geht nach „dem Lustigen, dem Lachfrohen".

Aber sollte sich diese Unterscheidung aufrecht erhalten lassen? Ich glaube nicht. Oder das Gebiet des Lustigen wäre so überaus beschränkt, daß ein fleißiger Dichter bald an die Grenze desselben gelangen würde. Und selbst dies scheinbar rein Lustige und unvermischt Lachfrohe würde sich bei genauerer Prüfung als etwas ausweisen, was ohne einen Zusatz von „Saurem" gar nicht gedacht werden kann, weil es nur durch denselben zu stande kommt: nur durch die Dummheit, über die man sich lustig macht, durch den Zwang, dem man froh ist entronnen zu sein, durch den pedantischen Ernst, dem man einen Possen spielt. Der Lustige ist sich

keiner Täuschung hingab (siehe z. B. II, 16 und sonst vielfach), bei einen Versuchen nach dieser Seite zu beständigen Fehlgriffen und Fehlschlägen verurtheilt sehen mußte.

vielleicht dieses nothwendigen Ingrediens und Komplements seiner Lust nicht bewußt, wie es doch jene Leute wenigstens zu sein scheinen, welche im Theater etwas Lustiges sehen, im Roman einen heiteren Ausgang wollen, weil „das Leben selbst schon ernst genug sei". Aber der Dichter, der nun daran geht, dieses Lustige herauszuarbeiten, stößt bald auf den darunterliegenden Ernst. Und hat er denselben erst einmal berührt, ist es, zum wenigsten bei von Haus aus schon auf das Grundmäßige der Dinge gerichteten Gemüthern, mit der Stimmung für das Lustige vorbei, und sie sind froh, wenn es ihnen gelingt, das Leben, welches im Grunde so tief ernst ist, darzustellen in seinen typischen Erscheinungen.

In diesem Bestreben bewegt sich unsere ganze klassische Goethe-Schillersche Poesie in dem vollen Bewußtsein, welches die Dichter von ihrem künstlerischen Thun hatten, in ihrer vielfach ausgesprochenen Absicht, nichts anderes zu wollen als eben dies, und ihrer nicht minder oft und klar kund gegebenen Abneigung gegen andere Richtungen, speziell gegen die humoristische. Goethe erklärt, daß der Humor zuletzt alle Kunst zerstöre; und Schillers ästhetische Geringschätzung des Romans gründet sich doch wesentlich darauf, daß derselbe, wie er es ausdrückt, ein Produkt des Verstandes sei, das heißt, soviel ich sehe: daß der Roman sich nicht mit typischen Gestalten und Vorführung typischer Verhältnisse und Zustände begnügen könne, sondern sich in die rein zufälligen oder auch gewaltsamen Verästelungen und Verzweigungen des aktuellen Lebens einlassen müsse.

Nun hat Schiller ja darin unzweifelhaft recht, und man sollte sich mit ihm darüber klar sein oder sich klar machen, daß die bloße Abschilderung des Lebens im Detail künstlerisch unzulässig ist. Denn was in der Welt hätten wir denn von einer puren Reproduktion dieser häßlichen Welt? einer Re-

produktion, die, weil sie notwendig unvollständig ist, ja, um so unvollständiger wird, je mehr sie, ihrer Tendenz folgend, in das Detail strebt, nicht einmal den Verstand befriedigt, im Gegentheil aufs tiefste beleidigt, da er sich mit Recht sagt, daß eine derartige einseitige, in Rissen und Sprüngen klaffende Welt nicht wirklich sein kann, in Wirklichkeit nicht einen Augenblick hindurch bestehen könnte.

Ich habe in meinen „Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans" nachzuweisen gesucht, wie das der epischen Kunst immanente Streben nach Totalität des Weltbildes, welches sie geben will, mit den Darstellungsmitteln, die ihr zu Gebote stehen, vollständig niemals erfüllt werden kann und auch in den höchsten Mustern der epischen Kunst: den homerischen Gedichten, nur durch ein Zusammentreffen der allergünstigsten Bedingungen bis zu einem gewissen, allerdings sehr hohen Grade erfüllt ist. Wir Modernen werden uns immer mit dem Streben nach dem Ideal begnügen und uns bescheiden müssen, wenn dies Streben nicht ganz vergeblich gewesen ist, wir dabei nicht völlig von den Pfaden der Kunst abgeirrt sind. Denn fraglos ist, daß der moderne epische Dichter in dem Maße in eine schwierigere Lage geräth, als die von ihm zu objektivirende Welt in Weite und Breite wächst und sich mit einer Masse von Detail füllt, von der unsere litterarischen Vorfahren sich nichts träumen ließen. Die Versuchung, der so gesteigerten Aufgabe dadurch gerecht zu werden, daß man maßlos ins Weite und Breite schweift und sich Hals über Kopf in den Abgrund des Detail wirft, ist ebenso groß als das ästhetische Fiasko, das, wie wir eben gesehen haben, dabei herauskommt. Wem die Orgien des Naturalismus, in welchen Zola und seine Schule schwelgen, darüber nicht die Augen geöffnet haben, dem ist eben nicht zu helfen. Auf der anderen Seite liegt die Vermuthung nahe, daß die

neue Aufgabe auch neue Mittel zu ihrer Löſung erfordern wird und die in ihrer Art muſtergültige idealiſirende Goetheſche Methode, wenn nicht verlaſſen, ſo doch erweitert und modifizirt werden muß. Und dieſe Vermuthung dürfte ſich beſtätigen. Ich glaube nicht, daß jemand, der ſich mit der Erzählungskunſt praktiſch befaßt hat, es für möglich hält, bei der Darſtellung unſerer heutigen ſocialen Bewegung mit Anwendung derſelben Mittel auszukommen, mit denen der Dichter in den Wanderjahren Leben und Wirken ſeiner Privatmenſchen in die werkthätige Theilnahme an dem öffentlichen Leben hinüberzuleiten ſuchte. Wobei wir denn freilich nicht vergeſſen dürfen, daß dem Altmeiſter, als er an dieſe Partien ſeiner Aufgabe kam (von denen er ſicher, als er den Roman begann, keine Ahnung hatte), die zeichnende Hand nicht mehr ſo willig gehorchte und er auf ſeiner Palette nicht mehr die friſchen Farben fand wie in den kraftfrohen Tagen der Lehrjahre. Denn daß auch mit der Goetheſchen, vielleicht nur um ein weniges modificirten Methode ſich noch ein gut Theil weiter gelangen, ich meine, noch ein gut Theil des neu erſchloſſenen Stoffgebietes in den Kreis der Darſtellung ziehen läßt, ſcheint mir außer aller und jeder Frage. Es wird da nur auf den redlichen Verſuch ankommen; nur darauf, daß man ſich mit den Prinzipien des Meiſters vollſtändig durchdringt, immer darauf aus iſt, die Charaktere, die man gerade darzuſtellen hat, als Typen herauszuarbeiten und ſich dabei durch die mittlerweile eingetretene Wandlung des Stoffes nicht an der Identität der Methode irre machen läßt. Der Stoff mag gröber, häßlicher geworden ſein; es mag ſich nicht mehr um die Darſtellung vagirender Komödianten, ſondern etwa um ſtreikende Arbeiter handeln; in den Geſprächen der Betheiligten nicht mehr um die Klarlegung äſthetiſcher Grundſätze, ſondern um die Formulirung ökonomiſcher Prinzipien und praktiſcher

Forderungen; nicht mehr um galante Abenteuer gesellschaftlich hochgestellter oder in ihrer intellektuellen Bildung weit avancirter Personen mit mehr oder weniger laxer Moral, sondern um tief schneidende moralische Konflikte von „kleinen Leuten", die es bitter ernst mit dem Leben nehmen — muß deshalb (um dieses unfeineren Stoffes willen) die darstellende Methode wirklich eine andere sein?

Ganz gewiß nicht bis zu einem gewissen Punkte, der sehr schwer, vielmehr: unmöglich zu fixiren ist, jedenfalls sehr weit hinausliegen möchte; von diesem unbestimmten Punkte an sehr wahrscheinlich.

Von dem Punkte nämlich, wo das Grobe so grob, das Häßliche so häßlich wird, daß es von dem feineren Gemüth nicht mehr ertragen werden kann; wo die durch die Ungeheuer und Fratzen geängstete ästhetische Seele nach einer Erlösung ausschaut, die ihr, um es endlich auszusprechen, nur der Humor zu gewähren vermag.

Es ist nicht meine Schuld, wenn ich hier mit lauter unbestimmten Größen rechne. Die Sache selbst erfordert es, deren fluktuirende Natur zwar nicht der Regel spottet, aber bedingt, daß die Regel nur ihre Anwendung finde von Fall zu Fall, wobei denn je nach den höchst variabeln Faktoren, welche in Rechnung kommen, das Resultat sehr verschieden ausfallen kann. Solche Faktoren sind Temperament und Kunstideal des Autors selbst in den Phasen seiner Laufbahn; Geschmack und Bildungsstand der Epoche, in welcher, des Volkes, für das er schreibt. In „Götter, Helden und Wieland", in „Pater Brey" ꝛc. stellt sich der jugendliche Dichter Aufgaben, die er nur lösen zu können meinte mit Anwendung eines kräftigsten Humors, an welchem es ihm auch später nicht gebrach, für den er aber andere Kunstmittel substituirte, die seinem geläuterten Geschmack entsprachen. Smollet und Fiel-

ding gefielen sich und ihren Zeitgenossen in Derbheiten, welche den Engländern des neunzehnten Jahrhunderts kein Humor genießbar machen würde. In seinem Roman „Jack" kommt A. Daudet auf dasselbe Thema, welches auch Dickens in seinem „Nikolas Nickelby" behandelt: die Verkommenheit einer Privatschule. Der Engländer bewältigt die heikle Aufgabe nur mittels des Humors, dessen der Franzose entrathen zu dürfen glaubt, indem er seine viel größeren Abscheulichkeiten mit trockenstem Ernst und Aufgebot seiner ganzen realistischen Virtuosität vorträgt in der vermuthlich gegründeten Voraussetzung, daß seine Landsleute dergleichen ganz gut vertragen könnten.

Daß von den drei obigen Hauptfaktoren die Artung des Volkes, welchem der Autor angehört und für welches er schreibt, der mächtigste ist, scheint mir unabweislich. Es wäre sonst nicht wohl zu verstehen, warum von den drei Kulturvölkern, welche bis jetzt den Roman vorzugsweise gepflegt haben, die Franzosen das epische Ziel hartnäckig auf dem Wege der pragmatisch-realistischen, Detail auf Detail häufenden Darstellungsweise erstreben, während die Engländer die Schwerfälligkeit des Realismus durch den Humor aufzuheben suchen, der überall, wo er ist, auch bereits am Ziele ist, und die Deutschen in der Richtung weiterzukommen trachten, in die sie durch des Altmeisters Autorität gewiesen sind, und nur schüchtern, wenn es eben gar nicht weiter will, zum Humor ihre Zuflucht nehmen.

Ich meine, es ist unschwer zu erklären, wie das für uns so hat kommen müssen. Wie anders auch Hans Sachs, Fischart und noch der Verfasser des „Simplicissimus" die Welt angeschaut haben, — nachdem wir die Greuel des Bauern-, des Dreißigjährigen Krieges über uns haben ergehen lassen müssen — vor der schweren Noth des deutschen Lebens: der Armuth, der ehrbaren Spießbürgerlichkeit, die froh ist, wenn

ſie „das liebe Leben“ hat, vor der Fürſtenwillkür, dem Beamtenhochmuth mit ihrer Doktrin des beſchränkten Unterthanenverſtandes, — waren uns allgemach die Freude am Daſein, der Muth des Lebens, der Gleichmuth der Seele auch rebus in arduis zu weit abhanden gekommen, als daß wir nicht erſt einmal zu dem Ideal hätten flüchten ſollen, das jenſeits der trüben Erdenwolken liegt und das mit der ethiſch-pathetiſchen Auffaſſung korreſpondirt, zu welcher uns die Miſère des deutſchen Lebens geſchult hatte. Oder wie hätte der ſinn- und gemüthvolle Deutſche des achtzehnten Jahrhunderts, da ihm jeder politiſche Werth abgeſprochen war, ſich behaupten können anders als dadurch, daß er den ganzen Accent auf ſeine ethiſche Würde legte, die ihm kein Spandau und kein Hohenasperg rauben konnten? Wie hätte er, als das von Frankreich herüberſtrahlende Licht der Aufklärung das vaterländiſche Dunkel wenigſtens ſo weit erhellt hatte, daß er wieder um ſich zu ſehen wagte, nicht in ſentimentale Wertherklagen ausbrechen oder das Ideal eines Mannes nach ſeinem Sinn in einer Zeit finden ſollen, die längſt vergangen war? Nicht „was ſich nie und nirgends hat begeben“ für den alleinigen Gegenſtand der Poeſie erklären ſollen, anſtatt wie der Engländer das trotzige Panier des Humors: Hic et ubique! mitten hinein in dieſe Welt zu pflanzen, die zwar nicht die denkbar, aber doch die möglichſt beſte iſt, in der zu leben es ſich für einmal immerhin verlohnen mag?

Will ich deshalb der deutſchen Erzählungskunſt, ſei es nun in der Form des Romans oder der Novelle, für jetzt und für die Zukunft die Fähigkeiten oder das Recht abſprechen, zur Löſung ihrer Aufgaben den Humor zu Hülfe zu rufen? Ich will das ſo wenig, daß ich im Gegentheil die Verwendung des Humors zu dieſem Zweck für eine unbedingte Nothwendigkeit halte und in der Frage, ob es der deutſchen Erzählungs-

kunſt gelingen wird, ſich des angegebenen Mittels kräftig zu bemächtigen und ausgiebig zu bedienen, eine Lebensfrage für dieſelbe ſehe. Ich habe nichts weiter gewollt, als verſuchen zu erklären, weshalb unſere Strebungen nach dieſer Seite von Jean Paul bis Fr. Viſcher („Auch Einer") von einem durchſchlagenden überzeugenden Erfolge nicht geweſen ſind; weshalb trotz manches trefflich Gelungenem im einzelnen keines von unſeren Talenten die Aufgabe nur annähernd ſo reſolut angefaßt und auch nur entfernt ſo glänzend gelöſt hat wie Dickens; im Gegentheil gerade unſere größten Talente: ein Freytag, ein Heyſe, ein Gottfried Keller, bei allen humoriſtiſchen Anflügen (die beſonders dem letzteren ſehr häufig, wenn auch für mich in manchmal recht unerquicklicher Weiſe kommen) im großen und ganzen auf Goetheſchen Bahnen wandeln.

Daß Fritz Reuters Wirken in dieſer Lage der epiſch-poetiſchen Dinge in Deutſchland einen Wandel geſchafft hat oder in Zukunft ſchaffen werde, möchte ich nicht behaupten. Vielmehr ſcheint mir gerade der Umſtand, daß der deutſche Humor nach dem Vorgaug von Hebel wiederum nur in der dialektiſchen Dichtung eine Heimſtätte geſucht und gefunden hat, für meine Behauptungen zu ſprechen. Auf einem Nebenflüßchen, das behaglich zwiſchen Wieſen dahingleitet, mag ſich ein Kahn ſicher bewegen, der in den Schnellen und Strudeln des großen Stromes ſich nimmer halten könnte. Ich bin gewiß der letzte, der Fritz Reuter ſeine großen Verdienſte abſprechen möchte. In unſeren liebeleeren Tagen die Herzenstöne angeſchlagen zu haben, die er angeſchlagen, in unſerer moroſen Zeit Tauſende und Abertauſende von Menſchen, ſolange er ſie in ſeinen Banden hielt, zum Frohſinn bekehrt zu haben, wie er's gethan — das kann und wird ihm ſeine dankbare Nation nie vergeſſen. Und wer Geſtalten geſchaffen hat wie Onkel Bräſig, Fritz Triddelfitz, Jung Jochen, den

Amtshauptmann Weber, ist auch gewiß ein Dichter von Gottes Gnaden; aber er ist es ebenso gewiß auch nur in einem Umfange, der genau so weit reicht als der Dialekt, dessen er sich bedient. Ich meine nicht im räumlichen, sondern im geistigen Sinne. Er kann nicht weiter reichen. Im räumlichen Sinne sind Fritz Reuters Dichtungen gewiß nicht auf die Grenzen von Mecklenburg und Neu-Vorpommern oder auch nur auf die Gebiete unserer plattredenden Landsleute beschränkt; sie sind weit über diese Grenzen hinausgedrungen, ja, sie haben einen Triumphzug durch Deutschland gehalten, an den sich, wie das zu sein pflegt, Tausende von Unberufenen herandrängten, der aber darum nicht weniger ein echter und verdienter Triumphzug war. Das ist ja in gewissem Verstande selbstredend auch ein geistiger Sieg, mindestens ein Sieg über die Herzen. Was ich meine, ist, daß ein dialektischer Dichter, auch wenn er wollte, über den beschränkten Horizont heimischen Denkens und Empfindens nicht hinausschweifen kann in die geistige Atmosphäre, in welcher das Volk im ganzen und als Ganzes athmet: die Atmosphäre der großen ethischen und politischen Ideen, an deren Verwirklichung es sich abmüht, und die ihren adäquaten allgemeingültigen, allgemeinverständlichen Ausdruck eben nur in der Sprache finden können, die es im Lauf seiner Entwickelung für diese seine höchsten Zwecke und Ziele im heißen Ringkampf der Geister, mit Aufgebot aller besten Kräfte seiner Staatsmänner und Dichter, Praktiker und Denker herausgearbeitet hat. Ein Dichter aber, der seine Aufgabe vom höchsten Gesichtspunkt sieht, welcher kein anderer ist als „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen", kann deshalb gar nicht anders als in der Hauptsprache seines Volkes schaffen; verzichtet er darauf und schafft im Dialekt, so verzichtet er eben von vornherein auf jene Aufgabe und begnügt

sich mit einer anderen, die gewiß noch verdienstvoll genug ist, aber selbst, wenn sie vollkommen gelöst würde, ihm nicht das Recht einträge, sich unter die großen Dichter seiner Nation zu zählen.

Dafür mag er sich dann bei dem Dialekt für die Hilfe bedanken, welche ihm dieser bei seinem humoristischen Geschäft leistet. Hat doch der Dialekt an und für sich, wenigstens für das Ohr des draußen Stehenden, eine komische Wirkung. Wir Norddeutsche können, wenn wir hochgebildete Süddeutsche im Dialekt über bedeutende Themata sprechen hören, uns schwer überreden, daß sie die Sache ernst nehmen; vermuthlich geht es den hochdeutsch Redenden mit dem Platt nicht anders. Das ist ja freilich nur ein oberflächlicher Reiz. Von viel tieferer Bedeutung ist, daß der Dialekt, wie er gleichsam das Klein- und Stillleben der Seele zur Heimath hat und alle intimsten Geheimnisse dieser seiner Heimath kennt, sich als ein so wundervolles Organ für den Humor erweist, der sich ja mit Vorliebe in das Klein- und Stillleben taucht, es uns in seinen bestrickenden Reizen, aber auch in seinen krausen Wunderlichkeiten, seinen Grillen und Schrullen aufdecken und ans Herz legen will. Wie der Dialekt hier dem Humor auf mehr als halbem Wege entgegenkommt, entnimmt man am besten an dem Verlust, welchen die dialektische Dichtung bei dem Versuch, sie ins Hochdeutsche zu übertragen, erleidet. Das Thatsächliche ist ja noch da, aber wo ist der Humor geblieben? Wie steifstellig, nüchtern, grau und schattenhaft nimmt sich das aus, was vorher so voll frischesten Lebens schien, so geschlankig, sinnig und innig, in blühendste Farbe getaucht? Und man darf nicht sagen: „schien“; es war das alles. Und selbst der Ausdruck: das Thatsächliche sei geblieben, ist falsch. Denn jene Reize sind Thatsachen, Errungenschaften des Humors, nur daß sie freilich aus dem

Dialekt herausgeboren wurden, an demſelben hafteten und mit demſelben unwiederbringlich verloren gingen.

Gerade aber dieſer innige Bund, welchen der Dialekt mit dem Humor zu ſchließen liebt, hat für den letzteren auch wieder erhebliche Nachtheile, ſo erhebliche, daß ſie im großen die Vortheile aufwiegen und überwiegen. Das Klein- und Stillleben der Seele iſt freilich eine Provinz des Humors, aber auch nicht mehr; iſt keineswegs ſein ganzes Reich, deſſen gewaltiges Gebiet alle Höhen und Tiefen der individuellen Seele ſowohl als der Volksſeele umfaßt, ja, in dem Durchmeſſen dieſer Höhen und Tiefen erſt ſeine Herrlichkeit erweiſt. Wie ſollte aber der Dialekt, der an der Scholle klebt, den Geruch der Erde, die ihn geboren, nicht loswerden kann, auf dieſem kühnen Fluge nicht erlahmen? Gewiß, er müßte und würde es, hätte er den Flug kaum begonnen. Und deshalb ſind nicht bloß ideale Werke wie „Fauſt“, oder „Nathan“, oder „Antigone“ im Dialekt undenkbar, ſondern können nur gedacht und geſchrieben werden in der Sprache, in welcher das Volk die Geſammtſumme ſeiner Bildung niedergelegt hat — auch die Werke, in welchen der Humor ſich aus der idylliſchen Sphäre zum Welthumor erhebt und nun erſt ſeine höchſten Triumphe feiert: die Komödien des Ariſtophanes, ein „Don Quixote“, ein „Don Juan“ (Byron), ein „Copperfield“ ſind im Dialekt undenkbar und unſchreibbar. Selbſt Werke wie „Triſtram Shandy“, „Sentimental Journey“, die „Reiſe in die mittäglichen Provinzen von Frankreich“ u. ſ. w., obgleich ſie an dichteriſchem Werth ſo viel tiefer ſtehen, ſind zu groß für den Dialekt.

Deshalb meine ich, Fritz Reuters Leiſtungen, ſo verdienſtlich, ſchätzbar und erfreulich ſie ſind, haben die Thatſache, daß die deutſche, ſpeziell die deutſche erzählende Dichtkunſt bis jetzt die höchſten Leiſtungen des Humors ſchuldig geblieben iſt, nicht

aus der Welt geschafft. Um so weniger, als selbst dem stofflich so beschränkten Humor Fritz Reuters eine gewisse Zahmheit anhaftet, die er nur selten verleugnet. Denn niemand, der das Landleben wirklich kennt, wird in Abrede stellen dürfen, daß der Dichter von „Ut mine Stromtied", „Hanne Nüte" sich doch fast durchgängig auf der Sonnenseite desselben hält, der Schattenseite aber: der Stumpfheit, der Tücke, dem Geiz, der Selbstsucht und Habsucht, der Brutalität, geflissentlich ausweicht, ganz im Gegensatz zu den großen Humoristen, die sich, wie Dickens, im Bewußtsein ihrer Kraft, vor dem Teufel selbst in der Menschenbrust nicht fürchten, sondern demselben muthig und siegreich zu Leibe gehen.

Wir scheinen uns weit von unserem Thema entfernt zu haben; ich denke aber, daß wir unserem Ziel, aus den „Briefen" einen tieferen Einblick in Auerbachs dichterisches Wesen und Wirken zu gewinnen, auf dem scheinbaren Umwege erheblich näher gekommen sind. Denn wer die „Briefe" aufmerksam unter diesem Gesichtspunkte gelesen hat, wird mir zugeben, daß in denselben die Lösung der Fragen, die wir hier in einen logischen Zusammenhang zu bringen und zu beantworten versucht haben, wieder und wieder angestrebt wird. Sehr begreiflich, da es genau die sind, welche sich jeder moderne, zumal epische Dichter stellen muß, und als deren praktische Beantwortung man eben seine Werke anzusehen hat. Nicht ohne Absicht habe ich die Klage Auerbachs, daß ihm Lustiges, Lachfrohes, bei innerem tiefsten Verlangen darnach, nicht gelingen wolle, ihm vielmehr alles sofort ins Pathetische umschlage, zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen gemacht. Ich glaube, wer den obigen Auseinandersetzungen mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, wird nicht länger im Zweifel sein, woher dem modernen Dichter, der es als seine Aufgabe erkannt hatte, das Panier der Dichtung in die Regionen des Gemeinen und

ewig Gestrigen zu tragen, an deren Grenzen der idealisirende Roman vornehm-klug Halt machte, die Sehnsucht kam nach der Bundesgenossenschaft mit dem Humor. Und wird mit mir erklärlich finden, daß der Dichter, der sich der Schwierigkeit seiner Aufgabe völlig bewußt war,*) an dieselbe nicht mit der Freiheit und Heiterkeit des Gemüthes, welche die Grundbedingung und Grundstimmung des Humors sind, gehen konnte, trotzdem die Lösung dieser Aufgabe ohne die Beihilfe des Humors auf die Länge nicht zu bewerkstelligen war, und in seiner Seele wohl ein Antrieb lag, auf den Weg, in welchen die Natur der Sache wies, einzulenken. Ein Antrieb, der aber doch von dem pathetischen Zuge seines Wesens weit überwogen wurde, um so mehr, als er in dem Moment, da er seine Aufgabe in Angriff nahm, sein Kunstideal bereits fixirt hatte, und dies kein anderes war als das Goethesche, welches prinzipiell den Humor verschmähte und typische Gestalten nur durch die idealisirende Methode schaffen zu sollen glaubte, ohne zu wissen oder anerkennen zu wollen, daß auch die mit Humor getränkte Phantasie typische Gestalten hervorbringen kann, die, wie Don Quixote und Sancho Pansa, von der Schönheitslinie abweichen dürfen, ja abweichen müssen, um die Seele des Betrachters von der Erdenschwere zu erlösen, so völlig wie jene Gestalten, deren verklärte Leiber keine Schleier und Falten umgeben.

Ich meine, man muß sich diesen Zusammenhang völlig klar machen, um zu verstehen, wie es denn kam, daß Auerbach die identische Aufgabe so völlig anders angriff wie Fritz Reuter. Es ist eben eines, an die Schilderung des Dorfes und seiner

*) Dafür liefern seine bald nach den ersten Dorfgeschichten erschienenen Untersuchungen über die Grundzüge der volksthümlichen Litteratur („Schrift und Volk", 1846) den klarsten Beweis.

Bewohner zu gehen, nachdem man, wie Auerbach, bereits zwei hiſtoriſche Romane geſchrieben, tief in theologiſche und philoſophiſche Studien ſich verſenkt und ſonſt in allerlei Litteraturzweigen verſucht hat; ein anderes, wie Reuter, aus der Bildungsſphäre durch widriges Geſchick herausgedrängt zu ſein in die der Unbildung und nun aus der intellektuellen Noth eine poetiſche Tugend zu machen. Das ſind zwei ſehr verſchiedene Wege, von denen jeder gewiſſe Vorzüge und gewiſſe Nachtheile hat. Indem Auerbach aus Prinzip dem Dialekt bei ſeinen poetiſchen Mittheilungen nur einen minimalen Raum anwies, verſchloß er ſich von vornherein ganze Regionen des Klein- und Stilllebens, das er doch gerade zu ſchildern unternahm, und zu denen, wie wir oben ſahen, nur durch den Dialekt der Zugang iſt. Und indem er, wiederum aus Prinzip, dann aber freilich auch gedrängt von ſeinem vorzugsweiſe pathetiſchen Naturell, das vielfach Platte und Alltägliche, welches ſein Stoff barg, nach der idealiſirenden Methode der Meiſter typiſch ausgeſtalten wollte, mußte hier und da ein ſchwerer Erdenreſt zurückbleiben, den eben nur der Humor auf- und in die Sphäre äſthetiſchen Empfindens emporzuheben vermag. Dafür durfte er dann wieder den auf dieſe Weiſe mit Bildungselementen aller Art durchſetzten und, wenn man den Ausdruck richtig verſtehen will: verdünnten Nebenfluß der dörfiſchen Dichtung freier und ausgiebiger in den Hauptſtrom der deutſchen Poeſie hinüberleiten. Und er hatte bei ſeiner Methode einen zweiten Vortheil, den die mit Humor getränkte Phantaſie fahren laſſen muß oder deſſen ſie ſich nur auf ihrer höchſten Höhe und auch da wohl nur bis zu einem gewiſſen Punkte bemächtigen kann: er vermochte die tragiſchen Elemente, die ſein Stoff ebenfalls in reichſter Fülle einſchloß, voll und ganz in ſeine Gewalt und zur Hebung zu bringen (man denke an Diethelm, Landolin, Edelweiß ꝛc.); ja auch jene Seiten

des Landlebens, die, wenn nicht geradezu Nacht-, so doch gewiß Schattenseiten sind und von denen wir oben sahen, daß ihnen Reuter mit einer gewissen Geflissentlichkeit ausweicht.

Ich habe mich so lange bei den „Dorfgeschichten" aufgehalten: einmal, weil ich wohl mit dem Urtheil der meisten in der Annahme übereinstimmen werde, daß es eben die „Dorfgeschichten" sind, durch die sich Auerbach für immer einen Ehrenplatz in der deutschen Litteratur erobert hat; sodann, weil sich Auerbachs dichterisches Wesen und Können an denselben weit besser expliziren läßt als an den großen Romanen, in welchen er die höchste Aufgabe des modernen erzählenden Dichters, ein Abbild seiner Zeit*) zu geben, in Angriff nahm. Hier zwang ihn die Natur der Sache in eine breite Bahn mit vielen anderen, die vor und mit ihm nach demselben Ziele strebten und zum Theil über Fähigkeiten und Kräfte verfügten, deren man auf diesem Wege nicht entrathen kann und an denen es ihm zwar keineswegs völlig gebrach, aber die doch bei ihm nicht stark genug für den Zweck entwickelt waren. In einer längeren Analyse von Auerbachs dichterischem Wesen, die Julian Schmidt einmal in der Augsburger Allgemeinen Zeitung veröffentlichte, hatte er gesagt, daß ihn (Auerbach) zuerst das ethische Motiv bewege und nicht das poetische Farbenspiel und die Lust zu fabuliren. Auerbach acceptirt diesen Ausspruch.*) Ueber „das ethische Motiv" werden wir alsbald zu reden haben. Was unter dem „poetischen Farbenspiel" zu verstehen, weiß ich nicht ganz genau; ich vermuthe: die Darstellung als solche in der Bunt-

*) Ich habe mich zu oft über den Sinn, welchen ich in den allerdings recht vagen Ausdruck lege, eingehend geäußert, als daß ich fürchten müßte, hier mißverstanden zu werden.

**) II, 210.

heit und Vielgeſtaltigkeit ihrer Mittel, welche doch wohl wieder zuſammenfällt mit der „Luſt zu fabuliren“ oder wenigſtens nur das adäquate Organ derſelben iſt. Daß dieſe aber und die Kraft zu fabuliren das A und O der erzählenden Kunſt ſind, ſteht zweifellos feſt. Wie ſollte ſich auch anders der große Rahmen, welchen der Romandichter unweigerlich ſpannen muß, mit Handlung füllen, das heißt mit der Schaar ewig bewegter und in der Bewegung die ganze Fläche durchmeſſender und bedeckender Geſtalten! Der Romandichter muß, wenn ich mich dieſes Bildes bedienen darf, wie ein Soldat auf dem Marſch ſein, der jeden Morgen mit vorſchriftsmäßigem Gepäck antritt und die für den Tag vorgeſchriebene Diſtance kräftig-gleichmäßigen Schrittes zurücklegt, mag der Weg noch ſo uneben ſein, die Sonne noch ſo heiß brennen, der Staub noch ſo dicht aufwirbeln oder der Regen in Strömen fallen. Und ſogar dies dürfen wir wohl aus dem Bilde in die Realität der Arbeit des Romandichters hinüberuehmen, daß zur Abſolvirung derſelben eine große phyſiſche Kraft gehört und eine nicht gewöhnliche Willensenergie neben den eigentlichen poetiſchen Qualitäten. Nun fehlte es Auerbach wahrlich an Geſtalten nicht, im Gegentheil: ſie drängten ſich ihm oft und meiſtens allzureichlich zu; aber er ſpannt die Kraft der einzelnen nicht immer hinreichend an, hält ſie nicht genug in Athem, läßt ſie nicht alles leiſten, was ſie leiſten könnten. Und noch für eine andere Fähigkeit, über die der Romandichter frei muß verfügen können und die ebenfalls Auerbach nicht in hervorragendem Maße beſaß, bietet das Kriegsleben ein prägnantes Bild. Ich meine die ſtrategiſche Kunſt, mit großen Maſſen zu operiren, ſeine Truppen getrennt marſchiren und vereint ſchlagen zu laſſen; zu den entſcheidenden Schlachten das rechte Lokal und die rechte Zeit zu wählen; eine Abtheilung zu detachiren, in der Sicherheit, ſie zur rechten Stunde wieder

an das Gros heranziehen zu können; hier auf einen bereits halb errungenen Vortheil zu verzichten, weil er sich schließlich der aufgewandten Mühe nicht verlohnt, dort ein angefangenes Treffen, das nicht siegreich zu werden verspricht, abzubrechen und die Mannschaft preiszugeben, ohne viel Worte darüber zu verlieren.

Wenn aber Auerbach so den Vorwurf Julian Schmidts gelten läßt, so thut er es freilich nur mit einer Reservation, durch welche er sich die volle poetische Geltung, auf die er anfangs verzichten zu wollen scheint, nachträglich wieder zu vindiziren sucht. Er sagt an der angezogenen Stelle: „— das psychologische Problem ist mir immer Hauptsache geblieben. Ich meine aber, das ist doch auch schließlich die Essenz aller poetischen Produktion." Fügt dann allerdings, offenbar im Gefühl, daß es mit dieser Rechtfertigung wohl nicht ganz geheuer sei, sofort hinzu: „Oder mache ich etwa aus der Noth, respektive aus dem Mangel eine Tugend?"

In der That ist nun die Rechtfertigung keine. Allerdings ist das ethische Motiv oder, wie Auerbach es ausdrückt: das psychologische Problem (wir wollen einmal beide Ausdrücke als gleichwerthig setzen, obgleich sie es nicht sind) die Essenz aller poetischen Produktion, einfach deshalb, weil alle im eigentlichen Sinne menschlichen Motive ethisch sind. Aber das hat Julian Schmidt auch gar nicht bestritten. Er hat nur sagen wollen, daß Auerbach die Tendenz habe, zur Lösung des psychologischen Problems, zur Herausstellung des ethischen Motivs auf einem Wege zu gelangen, der nicht die Fabel ist, das heißt in meinem Sinne, der ich kein anderes episch-poetisches Mittel kenne, als eben die Fabel, durch nicht poetische Mittel.

Welche könnten das sein?

Im I. Bande der „Briefe" Seite 409 findet sich eine Stelle, die uns vielleicht darüber Aufschluß giebt und die ich

auch schon deshalb auszuschreiben mir erlaube, weil sie ein sehr schätzenswerther Beitrag ist zu unseren obigen Ausführungen über Auerbachs Verhältnis zum Humor, speziell zu Dickens.

„— ich sehe doch jetzt" (es handelt sich um das „Landhaus") „einen Grundfehler immer mehr. Er besteht nicht in dem sogenannten Reflektiven, sondern eben in der Art, wie ich motivire und zu viel motivire. Spricht man durch Thatsachen, so stehen diese mit einer gewissen apodiktischen Kraft fest; erklärt man die Thatsachen, so wird der Leser leicht auffässig und denkt: Das kann daher kommen oder auch nicht. Die große Schwierigkeit ist, immer zur rechten Zeit, am rechten Ort und in rechtem Maße zu vertiefen. — Es ist eine sehr schwere aber nothwendige Aufgabe, die Immanenz des Geistes in den Dingen zu kennen und in ihnen zu lassen und nicht, wenn ich so sagen darf, etwas Transcendentales daraus zu machen, was sich auch nach dem Wortsinn übersteigt. — Ich habe jetzt angefangen, den Roman von Dickens ‚Unser gemeinschaftlicher Freund' zu lesen. Wie bequem macht er sich's. Er legt sechserlei und mehr Anfänge hin, die er dann verknotet, indem er die Fäden zusammenzieht, und dabei bewegt er sich stets im faktischen, auch wo er Gemüthsstimmungen exponirt. Ein Spielen mit den Dingen (indem er alles mit halb Märchenhaftem versetzt), mit ‚heimathlosen Strohhalmen' und dergleichen ist zur Manierirtheit bei ihm geworden; aber er macht auch mit keckem Pinsel die Figuren lebendig. Ich werde nie Dickens nachahmen, ich könnte gar nicht nachahmen, wenn ich auch wollte, aber ich sehe einen Vorzug an ihm, der mich an das Urwort Goethes erinnert: Bilde, Künstler, rede nicht — das ist's, und wenn ich wieder zu einer geschlossenen Produktion komme, soll es vor mir stehen. Ich habe in ‚Diethelm' und in den ‚Dorfgeschichten'

ja das auch schon bewährt, und ich muß es wieder können. Laß mich nur wieder zur Ruhe und zu einer Fabel mit festem Rückgrat kommen."

Wer in ästhetischen Dingen bewandert, zumal mit der Technik der Erzählungskunst vertraut ist, würde nicht den Scharfsinn bewundern, mit dem Auerbach hier jene schweren Gebrechen, mit denen die dichterische Produktion behaftet sein kann, kennzeichnet, und nicht minder den Freimuth, mit welchem er einräumt, daß seine Produktion damit behaftet sei: dem Reflektiven und der Motivirungssucht? Ich habe mich über diese Grundübel, die beide auf dasselbe hinauslaufen: nämlich auf die Störung und Trübung der reinen Thätigkeit der Phantasie durch das Hereinbrechen des nüchternen Verstandes, schon zu oft ausgesprochen, als daß ich es hier abermals thun sollte. Es genügt mir, die Uebereinstimmung mit meinen Grundsätzen, wie Auerbach sie in der obigen Stelle klar ausspricht, zu konstatiren. Wie weit freilich seine Praxis von der strikten Befolgung dieser Grundsätze abirrte, kann ihm nicht ebenso deutlich gewesen sein, oder er würde nicht in demselben Athem hinzugefügt haben: „Ich habe in ‚Diethelm' und in den ‚Dorfgeschichten' ja das auch schon bewährt." Ich kann das nicht unterschreiben. „Diethelm" ist von dem Reflektiven allerdings freier, aber die Motivirungssucht ist in vollem Schwange; und ich blättere in irgend einer Dorfgeschichte, z. B. „Lucifer", und finde sie von Reflexion völlig durchsetzt. Und daß Auerbach, wenigstens gelegentlich, nicht einmal ganz fest im Prinzip stand, scheint mir aus einer anderen merkwürdigen Stelle der „Briefe" hervorzugehen. Turgenjew hatte ihm von der großen Wirkung der „Tentations" von Flaubert gesprochen, wo, trotzdem es sich um so abstrakte Dinge handle, wie die sieben Todsünden, die Häresien ꝛc., doch alles zur Erscheinung komme, „alles anschaulich sei und ohne

Reflexion". Auerbach fährt fort: „Turgenjew behauptet, man dürfe nie ein Motiv erklären oder auch nur die Begründung andeuten." Und fügt hinzu: „Quod est demonstrandum." *) Ich meine, wäre Auerbach in seiner Theorie ganz fest gewesen, er hätte diesen Zusatz nicht gemacht. Oder verlangte er den Beweis nicht für sich, sondern für die, welche nicht in der Praxis stehen und es nicht in ihrem poetischen Blut haben, daß die Sache so ist und anders gar nicht sein kann?

Wie man sich da auch entscheiden mag: die Auerbach von Julian Schmidt vorgeworfene Tendenz nach dem „Ethischen", welche in meinen Augen mit dem „Unpoetischen", besser mit dem „Unkünstlerischen" — der mangelhaften Technik, welche den poetischen Stoff nicht rein ausgestaltet — zusammenfällt, läßt sich nicht wegleugnen und wird ja auch von dem Dichter, der in seiner Selbstkritik immer von seltenster Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit ist, zugegeben. Ebenso evident ist aber, daß in den großen Kompositionen der Romane aus den von mir angeführten Gründen diese Tendenz noch schärfer hervortreten mußte, als sie es bereits in den kleineren der Dorfgeschichten thut.

Sollte es nicht mit aus dem Gefühl dieser Schwäche heraus zu erklären sein, weshalb Auerbach früher und später, und je später, desto häufiger und eifriger, zu einem Mittel griff, welches, indem es den Schaden heilen sollte, nur dazu beigetragen hat, denselben zu vergrößern und augenscheinlicher zu machen? Ich meine die Rastlosigkeit, mit der er die Beobachtung des aktuellen Lebens bis zum Uebermaß trieb und Erfahrungsstoff auf Erfahrungsstoff häufte in einer Fülle, die poetisch nicht mehr zu bewältigen war, oder doch nur von einem Dichter, der die Resignation hat, was sich poetisch nicht verwerthen lassen will, eben als poetisch werthlos und des-

*) II, 155.

wegen dem poetiſchen Thun ſchädlich auf die Seite zu ſchieben. Auerbach hatte dieſe Reſignation nicht oder doch nicht in dem zu fordernden Maße. So wurde ihm, was ja an und für ſich für den epiſchen Dichter Tugend und Wohlthat iſt, zur Untugend und Qual, drängte ſich rückſichtslos herbei und ſtörte ihm ſeine poetiſchen Kreiſe. So viel weniger wäre hier ſo viel mehr geweſen! Es erfüllt mich immer wieder mit neuer Sorge, wenn ich, den „Briefen“ folgend, ihn, eine angefangene Arbeit in der Mappe, zu ſeinen Sommerreiſen aufbrechen ſehe, die ſich ja oft genug bis in den Winter ausdehnten. Wieviel des Schönen wird er ſehen, wieviel des Intereſſanten erleben, das alles geſehen und erlebt zu werden ſo voll werth und würdig iſt und — das die unglückliche angefangene Arbeit in der Mappe zu büßen haben wird! Denn für dieſe hat ſich jetzt ein neuer Geſichtspunkt ergeben, der ſoweit ganz vortrefflich iſt und von dem ſich prächtige Perſpektiven eröffnen, nur daß er leider ein anderer iſt als der, von dem der Dichter zuerſt ſein Thema ſah, und die neuen Perſpektiven infolgedeſſen die alten durchkreuzen. Und andere Motive ſind aufgetaucht, höchſt dankbare, ergiebige, nur daß durch dieſelben der embarras de richesse nach dieſer Seite, mit welchem der Dichter bereits die Reiſe antrat, bis zu einer für ihn ſelbſt unüberſehbaren Verwirrung vermehrt wird. Im allgemeinen bezeichnend für das Unheil, welches er in ſeiner geiſtigen und poetiſchen Oekonomie dadurch anrichtete, iſt folgende Stelle, bereits aus dem Jahre 1860: „Dieſes Reiſen, um eigentlich Studien zu machen, bringt mich in eine der ſeltſam zuſammengeſetzteſten Stimmungen. Eigentlich nehme ich rein menſchlich theil am Thun und Sein dieſer Menſchen, und alsbald ſetzt ſich mir doch die poetiſche Fiktion an und ich bin außerordentlich aufgeregt. Ich glaube aber, das kommt auch davon her, weil ich Eile habe und viel in einem Tage ernten, mahlen

und backen möchte."*) Nicht minder charakteristisch dafür, wie die neuen Eindrücke, die er doch suchte, um eine poetische Idee, welche ihm aufgegangen war, zu fördern, das genaue Gegentheil bewirkten, sind die Aufzeichnungen über den Roman „Straßburg", mit dem er sich lange Zeit trug.**) In ihm braust und glüht alles für den Plan, für den selbstverständlich auch bereits der Held gefunden ist: ein deutscher Student. Er reist nach Straßburg, Lokalstudien zu machen, Lokalfarben auf seine Palette zu bringen. Er besteigt das Münster. Da auf einmal: „Ich weiß noch die Stelle über der Rose, wo mir's aufging: der Held meiner Geschichte ist nicht ein Student, sondern ein eingewanderter Steinmetz. Jetzt hab' ich's —" das heißt aber für den Kenner: ich habe meinen ganzen alten Plan umgeworfen. Denn nicht mehr und nicht weniger bedeutet es, wenn der Dichter für seinen alten Helden einen neuen substituirt.

Daß der Straßburg-Plan niemals aus dem Stadium der Hoffnungen und Entwürfe hinauskommen würde, war freilich vorauszusehen; und daß es von Auerbach selbst nicht gesehen wurde, ja er sich so lange mit dem Plane tragen konnte, ist eine der schwersten Selbsttäuschungen, in welche ein Dichter verfallen kann. Denn nicht weniger als alles stand bei ihm im vollsten Widerspruch mit dem, was er doch so eifrig anstrebte: das ästhetische Prinzip, die natürliche poetische Veranlagung, der Mangel auch historischer Kenntnisse, zuletzt die vielleicht von Haus aus nicht bedeutende und jedenfalls nicht durch systematische Studien und praktische Uebung gesteigerte Befähigung, im eigentlichen Sinne historisch zu sehen, das heißt „sich eine klare Anschauung von dem Ganzen der gesellschaft-

*) I, 141.
**) I, 150, 157, 176, 177, 189.

lichen und staatlichen Zustände eines Volkes oder einer Zeit zu machen", wie K. Twesten von Niebuhr rühmt.*) Ist doch dieser Mangel mit ein Grund, weshalb Auerbach auch in dem modernen Roman den ersten Preis, nach dem er strebte, nicht erringen konnte. Denn auch dem Dichter des modernen Romans, und ihm ganz besonders, muß das lebendige Gefühl

*) K. Twesten: Die religiösen Ideen der asiatischen Kulturvölker, S. 255. (Berlin, F. Dümmlers Verlagshdlg.) — Es wäre hier übrigens der Ort gewesen, auf Auerbachs ästhetisch-kritische Stellung zum historischen Roman näher einzugehen. Ich muß darauf Verzicht leisten, wie ungern ich es thue. Bestätigen doch die „Briefe" in denkbar schärfster Weise den Ausspruch, welchen ich aus dem Verständniß von des Freundes ästhetischen Ueberzeugungen heraus, ohne eine Zeile der „Briefe" zu kennen, bereits in meiner „Gedächtnißrede" (Beiträge, Seite 330) gethan hatte: daß er sich in seinen reifen Jahren von der Illusion, einen historischen Roman schreiben zu sollen und zu wollen, wohl im Geiste verlocken lassen, niemals aber — eben infolge seiner entgegengesetzten Ueberzeugung — dieser Lockung Folge leisten konnte. Und diese Ueberzeugung? Sie gipfelt in dem Wort: „Der historische Roman ist eine Willkürlichkeit, in der Bibliothek erzeugt." Ich bitte den Leser dringend, die merkwürdige Stelle (II, 368) im Zusammenhang zu lesen und die für seine Ansichten nach dieser Seite und auch für sein ganzes dichterisches Wesen überaus charakteristischen Aussprüche I, 180 damit zu vergleichen: „Ich will meinen historischen Plänen nachgehen, es fügt sich mir manches, aber der Schrei eines Habichts, eines Nußhähers bringt mich auf ganz andere Bahnen, das Leben ruft, die Geschichte der Vergangenheit ist nicht da." Und I, 181: „Und wieder kam meine Arbeit, und ich mußte darüber denken, daß im historischen Roman das Naturleben keine Stelle hat. Sonnenschein, Regen und Schnee, die der historische Held empfand, sind nur gezwungen neu heraufzuführen; darum ist für das eigentlich Historische das Drama die richtige Form, wo der Mensch allein bleibt und die Luftschicht und das Naturwalten, darin er lebt, gar nicht mitspielt." Diese letztere Stelle ist freilich völlig zu verstehen nur von dem, welcher sich ganz mit der Ueberzeugung durchdrungen hat, daß der moderne epische Dichter in jedwedem Helden und dessen Thathandlungen eigentlich nur immer sein modifizirtes Ich giebt und geben kann.

der Zuſtände innewohnen, welches nach Goethe mit der Fähigkeit, es auszudrücken, den Dichter macht und welches dem Hiſtoriker gleich unentbehrlich iſt,*) — ihm, dem nicht tauſend Köpfe vorgearbeitet haben; der, ſo zu ſagen, einen jungfräulichen Wald betritt, durch welchen entweder gar kein Weg führt oder unzählige, unter denen er ſich doch für den einen zu entſcheiden hat. Einen Weg, der vorausſichtlich weder der kürzeſte noch der bequemſte iſt, auch zweifelsohne dem kühnen Pionier und denen, welchen er nachträglich ſeine Erlebniſſe ſchildert, nur einſeitige Anſichten des durchſtreiften Gebietes gewährt und einen nur ſehr partiellen Einblick in die Geheimniſſe desſelben — alles in allem eine ſcheinbar dürftige und von anderen, die andere Wege zogen, heftig beſtrittene Errungenſchaft. Und die doch vielleicht dem grundgelehrten Hiſtoriker kommender Zeiten von höchſtem Werth iſt, weil er von dem Manne — hatte er nur offene Augen und Sinne und eine leichte Hand, das Erlebte unverkritzelt zu ſchildern — beſſer als von irgend jemand ſonſt erfahren kann, wie es auf dem Terrain, welches ſich inzwiſchen bis zur Unkenntlichkeit veränderte, ehemals ausſah.

Schon jetzt wird bezweifelt, daß Auerbachs große Romane dem Hiſtoriker der Zukunft ſolche ſchätzbare Quellen ſein werden; mit anderen Worten: daß dieſelben, wenn auch einſeitige, ſo doch treue Bilder der aktuellen Zuſtände der Zeit, die er zu ſchildern unternahm, gewähren. Nicht, wie ſeine Zeit war — meinen die Zweifler —, wird man aus dieſen Geſchichten lernen können, nur, wie er ſelbſt, der Dichter, wie Auerbach war.

Das iſt ja nun eine arge Uebertreibung, aber etwas Wahres iſt daran.

---

*) Siehe oben.

Wir werden gleich sehen, was. Zuvor nur müssen wir von der Rechnung, streng genommen, „Auf der Höhe“ und „Das Landhaus“ abstreichen. Beide sind keine Zeitromane in dem obigen Sinne. Der erstere Roman ist, meines Erachtens, trotz seines Umfanges doch nur eine aus dem Dorf in die Stadt hinübergespielte Dorfgeschichte (wie auch schon in „Lorle“, wenn auch in geringerem Grade, das Landleben in das städtische und höfische hinübergreift) und gehört also vor ein anderes ästhetisches Forum. Im zweiten werden allerdings vielfache Anläufe gemacht, das Privatleben in das öffentliche Leben hinüberzuleiten. Aber daß es dabei bleibt, darauf deutet, möchte ich sagen, schon der idyllische Titel hin. Es soll ja auch ein Landhaus geben, in welchem, wenn der Gebieter anwesend ist, alle Fäden des Zeitgewebes zusammenlaufen, aber am Rhein steht es nicht. In gewöhnlichen Landhäusern ist es auch Millionären schwer, die rechte Fühlung mit ihrer Zeit zu gewinnen und festzuhalten. Das wußte A. Daudet, als er seinen „Nabab“ mitten hinein in das Seine-Babel setzte. Und wenn im „Landhaus“ endlich am Schluß aus jenen Versuchen Ernst gemacht werden soll, ist es zu spät und gereicht nur zur Schädigung der bis dahin (wie auch in „Auf der Höhe“) planvollen und einheitlichen Komposition.

Es restiren also nur noch „Neues Leben“ und „Waldfried“, die wir allerdings nicht anders als zu den Zeitromanen im großen Stil rubriziren können, und die mithin unter die für dieselben zuständige ästhetische Gerichtsbarkeit fallen. Auf sie findet nun allerdings, was ich oben über Auerbachs geringere dichterische Befähigung für den Zeitroman und die aus derselben resultirende technische Unzulänglichkeit gesagt habe, seine volle Anwendung. Ich brauchte mit diesem Urtheil nicht zurückzuhalten, um so weniger, als Auerbach selbst, mindestens

über den ersteren Roman, sich noch viel härter ausgesprochen hat.*) Er bekennt, nachdem er dem Buche alles mögliche Ueble nachgesagt, daß er bei der erneuten Durchsicht „erst recht“ (soll wohl heißen: eigentlich) „gelernt habe, wie eine größere Dichtung taktisch zu stellen und zu ordnen sei“. Ueber den sehr viel später (1873/74) entstandenen „Waldfried“ ist er zu dieser objektiven Klarheit der Selbstkritik nicht durchgedrungen. Dazu stand ihm das Werk bis an sein Lebensende noch immer zeitlich zu nahe, und er hatte an dasselbe zu viel von seinem Herzblut gegeben.

Aber that er das nicht stets? und ist das nicht eben der Grund, weshalb er in diesem Ueberschwang seines herzlichen Antheils an den darzustellenden Personen und Zuständen zu der Höhe reiner Objektivität nicht hinaufgedrungen ist?

Ich wiederhole: etwas Wahres ist daran. Für seine Schilderung großer Zeitverhältnisse muß ich es unbedingt zugeben; aber auch seine besten Gestalten aus der dörflichen Sphäre: ein Lorle, einen Diethelm, umwittert ein Etwas vom Auerbachschen Geist in anderem Sinne, als Hermann und Dorothea der Goethesche Geist umwittert. Etwas, das nicht sein sollte und in dem Aether der reinen Kunst verduftet, also daß ihre Gebilde bei aller innern Gluth sich kühl anfühlen wie Marmor.

Die Frage ist nur, ob wir Moderne, wie wir da sind, nicht dasselbe Verdikt zu gewärtigen haben oder hätten, könnten wir hören, was die, welche nach uns kommen, über uns urtheilen werden? Und man muß weiter fragen, ob die zitternde, hin und her schwankende Erregung in uns nicht Widerspiel und Fortsetzung der Erregung ist jener ewig wechselnden Windwelle der Aktualität, mit der wir fortwährend zu kämpfen

*) I, 86, 110.

haben im Gegenſatz zu unſeren Heroen, die das ſtolze Fahrzeug ihrer idealen Kunſt auf der Grundwelle des ewig Menſchlichen halten konnten, welche ſich ja auch bewegt, aber in einem ganz anderen majeſtätiſchen Rhythmus? Schließlich, ob die Natur des Kampfes, zu dem wir gezwungen ſind, wenigſtens in ſeinem jetzigen Stadium, uns dieſes ſcharfe Akzentuiren und Präponderirenlaſſen der Subjektivität nicht geradezu aufzwingt, deshalb, weil wir ohne dasſelbe gar nicht aus der Stelle kämen?

Bereits oben habe ich von der wichtigen Miſſion geſprochen, welche ich dem Humor in dem Roman (vielleicht der geſammten Poeſie) der Gegenwart und Zukunft vindizire. Das iſt ja nur ein frommer Wunſch, von dem ich keineswegs ſicher bin, daß er ſich erfülle. Ich wollte auch nur auf den Weg hinweiſen, der mir neben dem alten erprobten der objektivirenden Darſtellung aus dem Wirrſal und Uebermaß des zudrängenden Stoffes heraus- und gelegentlich eine Strecke weiterzuführen ſcheint als jener: den Weg einer erhöhten und doch wieder durch die Phantaſie gebändigten Subjektivität. Denn das iſt der künſtleriſche Humor. Er iſt auf der einen Seite durchaus ein Produkt der Reflexion, welche die Zweifel und die Verzweiflung des in dem Gedränge der Erſcheinungen rathloſen, durch den Abgrund der Häßlichkeit erſchreckten Gemüthes ſiegreich überwunden und dasſelbe zum Verharren in dem Glauben an die Harmonie des Weltganzen bekehrt hat; auf der anderen Seite ebenſo Walten der geſtaltenden Phantaſie, die nun aber in ihren Bildungen das krauſeſte Detail aufnehmen und in der Schilderung des Häßlichen bis zur Karrikatur fortſchreiten kann, ja fortſchreiten muß, weil ſie zwar auch ſonſt überall, durch die letztere aber am energiſchſten auf die von der dichtenden Seele errungene, unverlierbare Harmonie hin- und zurückweiſt und in der Erſcheinungs-

welt aufweist, nicht minder einleuchtend und jedenfalls umfassender, als es die reine, auf die Ausprägung von typischen Gestalten gerichtete Phantasie vermag.

Und so hätten wir denn, wenn diese Darstellung anders zutreffend ist, in jenen modernen Werken, an deren Zustandekommen, wie der Werke Auerbachs, die Phantasie und die Reflexion gleicherweise thätig waren, aber so, daß die eine da einsetzt, wo die andere pausirt, zwar die beiden Theile des künstlerischen Humors in der Hand, nur daß eben leider das ästhetische Band fehlt.

Wie verhängnißvoll nun aber auch im künstlerischen Sinne dieses „Leider" ist und wie weit der Schritt von dem gesonderten Vorhandensein der Elemente bis zu ihrer völligen Mischung — die scharfe Akzentuation der dichterischen Persönlichkeit hat der fortwährend in die Gebilde seiner Phantasie hineinreflektirende Dichter mit dem humoristischen gemein und damit jene Erregtheit, die sich unwillkürlich dem Leser mittheilt, der nicht gleichmüthig bleiben kann, wenn es der Autor nicht ist, sondern beständig für oder wider seine Personen Partei nimmt. Eine Parteilichkeit, für die er dann allerdings mit seiner Person einstehen muß und die ihm theuer zu stehen kommt, so oft der Leser anderer Ansicht und Ueberzeugung ist und durchweg, wenn für diesen sein Wesen nichts Sympathisches hat, derselbe sich wohl gar von ihm — ich meine: seiner Art zu denken, zu empfinden — abgestoßen fühlt. Nur wenn er die höchste Höhe seiner Kunst erstiegen, verschwindet der humoristische Dichter so völlig hinter seinem Werke wie der objektive, und man muß sich wohl oder übel, will man ihn tadeln oder loben, an seine Werke halten, kann es nicht an ihn. Gelangt er nur bis zu den mittleren Höhen, liebt oder verwirft man mit seinem Werke zugleich immer auch ihn. Genau so ergeht es dem reflektirenden Dichter. Und das aus gutem

Grunde. Denn beide ſind, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, das Intereſſanteſte an ihren Werken; beide ſind, ſo zu ſagen, wichtiger und größer als ihre Werke. Ich würde es nicht wohl verſtehen, wenn ich jemand ſagen hörte: Ich mag Cervantes oder ich mag Goethe nicht; ich verſtehe aber ſehr wohl, was es heißen ſoll: Ich mag Thackeray nicht; ich mag Auerbach nicht.

Zur Liebe kann man niemand zwingen; aber wenn es ein Mittel giebt, jene Abneigung in Liebe zu verwandeln, ſo iſt es dies: einen Autor der Art viel, ſehr viel zu leſen.

Denn es möchte dann wohl geſchehen, daß beſonders äſthetiſch-kritiſch geſtimmte Geiſter, die der Autor etwa vielfach im einzelnen durch nicht völlig durchgebildete Form abgeſtoßen hat oder die wohl gar ein ganzes Werk künſtleriſch verfehlt erachten, zuletzt doch von der Harmonie erfüllt werden, zu welcher ſich der Mann in Geiſt und Gemüth durchgerungen und in der jene einzelnen Mißklänge wie Tropfen am Eimer ſind. Und ebenſo, daß Leſer, die in erſter Linie ihr Gemüth angeregt und befriedigt ſehen wollen und hier und da mit dem Autor nicht fühlen konnten, ihn hier zu hart, dort zu weich und ein anderes Mal verſchwommen fanden, allmählich doch dahinter kommen, welch ein reiches, großes Herz in der Bruſt des Mannes ſchlug, und ſich nicht entbrechen können, ihn zu lieben, der die Menſchen ſo ſehr geliebt.

In einer der Beſprechungen der „Briefe“ habe ich geleſen: „Auerbach ſelbſt war kleiner als ſein Talent.“ Der Ausſpruch gehört zu jenen, in ihrer Falſchheit ſo überaus glücklich formulirten, daß man ſie einfach umzukehren braucht, um das Richtige zu treffen. Ich verſtehe freilich unter „Auerbach ſelbſt“ die ganze Summe ſeines geiſtigen und gemüthlichen Reichthums, unter „Talent“ ſein künſtleriſches Vermögen.

Ich habe mich wieder und wieder davon überzeugt, wenn ich, nur in ſeinen Büchern blätternd, immer von neuem auf

Stellen ſtieß, von denen ich mir ſagte, nicht: „Das würdeſt du anders gemacht haben“, ſondern „Das hätte anders gemacht werden müſſen“; und dann mich tief und tiefer in ihn hineinlas, durch ganze Bände hindurch, und den letzten aus der Hand legte und bei mir ſprach: Welch ein Mann!

Man ſagt, daß unter den unzähligen Blättern eines Baumes, ja aller Bäume derſelben Art auch nicht zwei gefunden werden, die ſich völlig glichen. In dieſem Sinne kann man von jedem Menſchen, auch dem unbedeutenſten, ſagen: „Ihr werdet nimmer ſeinesgleichen ſehen!“

Mir deucht, man kann es von Auerbach auch in dem höheren Sinne ſagen.

Nicht, als ob er zu den Denkern und Dichtern zu zählen wäre, die ſich einen erſten Platz für alle Zeiten errungen haben. Auerbach ſelbſt — man leſe doch die „Briefe“ — wäre der letzte geweſen, der dieſen Anſpruch für ſich erhoben hätte. So wollen auch wir uns nicht einer Uebertreibung ſchuldig machen, für die er nur ein ſpöttiſches Lächeln gehabt haben würde.

Aber es iſt in ihm ein quellender Reichthum des Beobachtens, Anſchauens, Denkens und Empfindens, daß ich ihm unter den jetzt Lebenden in der Vereinigung dieſer Qualitäten niemand an die Seite zu ſtellen wüßte und, in unſere litterariſche Vergangenheit ſchauend, bis zu Jean Paul zurückgreifen müßte, um einen ihm Ebenbürtigen zu finden.

Ich kann im übrigen die Parallele, welche Julian Schmidt zwiſchen ihm und Jean Paul gezogen hat, nicht beſonders glücklich finden. Zwei Schriftſteller, von denen der eine ſich bis an ſein Lebensende als Schüler Goethes bekannte und doch auch in gewiſſem Sinne und ſoweit ſeine Kraft reichte, bekennen durfte, und der andere ſich als den völligen Antipoden Goetheſcher Art und Kunſt ausweiſt und als ſolcher

von uns angesprochen werden muß, anders als in einem besonderen Tertium zu kompariren, scheint mir nicht angänglich. Aber in jenem eben berührten mächtig quellenden, nimmer sich erschöpfenden, die gemessenen Schranken der künstlerischen Fassung zeitweilig überspringenden und überstürzenden Reichthum von Geist und Gemüth sehe ich allerdings ein solches Tertium.

Es ist wie der Karlsbader Sprudel, an dessen Rande ich oft mit dem Freunde gestanden habe in traulichem Gespräch und dessen Anblick mich immer wieder an den Dahingeschiedenen mahnt. Quillt's doch da auch und erschöpft sich nicht, und jezuweilen drängt's empor mit unbändiger Gewalt bis an das hohe gläserne Dach und sendet, herabfallend, das kostbare Naß achtlos nach allen Seiten über den Rand des Bassins hinaus.

Und auch in der hochgradigen, von unterirdischen Feuern genährten Temperatur ist der Sprudel ein Bild des Freundes. Auch in seinem Gemüth nichts von der reservirten Kühle jener Gemüther, die sich selbst genug sind, und selbst wo sie spenden und reichlich spenden, doch mehr dem eigenen Bedürfniß genügen, als daß sie Wunsch und Verlangen trügen, dem Bedürfniß des anderen abzuhelfen.

Dafür dann freilich nicht von jenen Dunstwolken umschwebt sind, welche die warmherzigen Seelen um sich breiten, und so, wie sie sich selbst den klaren Ausblick in die Welt trüben, denen, die draußen stehen, den schnellen Einblick in ihr eigentliches Wesen erschweren.

Je kühler aber die umgebende Atmosphäre, um so dichter thürmen sich die Wolken um den heißen Quell; auf einen je niedrigeren Grad das Gefühlsleben der Menschen gesunken ist, um so unfaßlicher erscheint ihnen ein Autor, der immer nur mit seinem warmen Herzblut schreiben konnte. Die Menschen können ja vielleicht nichts dafür, daß ihnen die

Ungunſt der Zeitverhältniſſe, die Schiefheit der Weltlage, in die ſie geſtellt ſind, jene Freudigkeit des Lebens, welche der Dichter die Mutter aller Tugenden nennt, geraubt hat, aber der warmblütige Autor muß es entgelten. Was will der Mann mit ſeiner Predigt, deren ewiger Refrain das Teſtament Johannis iſt? Wie weit würden wir damit kommen in dieſem rauhen Kampfe ums Daſein, in dieſem wilden Kriege aller gegen alle? Nein, der Mann kannte die Zeit und kannte die Menſchen nicht, konſtruirte ſich das Leben aus Bedingungen, die auf dem Monde zutreffen mögen, aber nicht auf Erden, wo er ein Fremdling war und uns zu Fremdlingen machen möchte, machen würde, folgten wir ihm. Wir wiſſen das beſſer und folgen ihm nicht, ſondern erachten ihn für einen Phantaſten und im beſten Falle betrogenen Betrüger und werfen ihn zu den Todten.

Es iſt ein traurigſtes Zeichen der Zeit, daß man dergleichen Stimmen über Auerbach heute nicht eben ſelten hören kann, auch von nicht Böswilligen und die auf Bildung Anſpruch machen. Es fehlt nicht viel, ſo möchten ſie ſeinen Namen nicht in das goldene Buch der deutſchen Litteratur eingetragen ſehen.

Aber welcher Name von den anderen, die jetzt im Munde der Leute ſind, wäre dann jener höchſten Ehre würdig? Und wenn dieſe Frage, ohne Relation, abſolut verneint werden müßte, wer, und wäre ſein Verdienſt noch ſo groß, möchte nach einer Ehre geizen, die man nicht, ohne zu feilſchen und zu markten, freudig und dankbar einem Manne entgegenträgt, der von ſich ſagte: „Mein Denken gehört den Menſchen; mein Glaube ihrer Güte“; und es ſagen durfte, da ſein ganzes gedankenreiches und geiſtiger Thaten frohes Leben nichts geweſen iſt als ein einziger unentwegter Kampf unter dieſem heiligen Zeichen.

VIII.

Björnſons Bauernnovellen.

„Willst den Dichter du verstehn“ — Goethes kluges Wort drängte sich mir mahnend auf, als ich kürzlich wieder einmal aufmerksam in einem merkwürdigen Buche gelesen hatte: in den Bauernnovellen von Björnson. Nicht des Realisten Björnson von heute, sondern des Idealisten und Sentimentalisten, welcher er von Haus aus und noch bis in die Mitte der sechziger Jahre war, und — der im Herzensgrunde aller dieser nordischen Realisten und Pessimisten verborgen steckt. Wer in diesen ihren Herzensgrund schauen will, der lasse sich nicht durch die „Gespenster“ schrecken und durch die naturalistischen Künste eines genialen Schauspielers im „Fallissement“ irre machen! Er folge den Dichtern in ihre Heimath; nur sie lehrt uns ihr Ingenium verstehen. Sie sind und bleiben durch alle Metamorphosen späterer Bildung die Nordlandsmenschen, wie sie Björnson schildert: trüb und schwer in ihren Gemüthern, dem Himmel gleich, der auf sie herabdrückt und sich nur selten öffnet, ein glorreiches Blau durchblicken zu lassen, das zu schnell verschwindet, um die Herzen froh und leicht zu stimmen, vielmehr nur die Sehnsucht nach etwas unerreichbar Hohem und Reinem erweckt, dessen Symbol es zu sein scheint. Das ist die Grundstimmung

dieſer Nordlandskinder. Sie ſingen und tanzen und ſchlagen in wildem „Halling“ mit den Hacken an die niedrige Decke; ſie betrinken ſich und begehen allerlei Verbrechen in der Trunkenheit; aber ſie meinen das alles gar nicht; ſie thun es nur, um ſich zu betäuben, die unendliche Sehnſucht, die in ihrem Buſen wühlt, zu täuſchen mit einem Schein der Erfüllung. „Ueber die hohen Fjällen!“ Dieſer Refrain, der Arne, dem Helden der am meiſten ausgeführten Novelle, fortwährend in den Ohren tönt, iſt das immer wiederkehrende Thema, zu der alles andre nur Variation iſt. „Ueber die hohen Fjällen!“ — das iſt eben alles, was ſein könnte und — nicht iſt; das iſt Sonnenſchein, Licht und Freude und kein Nebel, kein Schnee, kein Nordlicht und blutrother Mittnachtſchein. Dennoch könnten dieſe Menſchen nicht glücklich ſein, ja, nicht leben ohne das, wovon ſie glauben, daß es ſie nicht zum Leben kommen läßt. So iſt ein unauflöslicher Widerſpruch in ihnen. Arne hat nur einen Wunſch: hinaus! hinaus! „über die hohen Fjällen!“ aber er bleibt, heirathet die Geliebte und wird ſich noch als Greis inmitten blühender Enkelgeſchlechter „über die hohen Fjällen“ ſehnen. Auf denſelben Grundakkord geſtimmt iſt das reizende Märchen von dem Manne, der die Fee haben will, die drüben jenſeits der Schlucht das Waldhorn bläſt, und kann ſie nimmer erreichen und heirathet ſchließlich ein Mädchen, das auf den erſten Blick ſo ausſieht, wie die Fee; das er dann mißhandelt, weil es nicht die Fee iſt, und das ſchließlich doch die Fee iſt, oder auch nicht iſt — er weiß es nicht; der Leſer bekommt es nicht zu wiſſen; am Ende weiß es der Autor ſelbſt nicht — ein ſeltſamer Dämmerſchein, in welchem alle Formen ſich phantaſtiſch ſtrecken und zuſammenziehen und endlich nichts übrig bleibt als die ſouveräne Phantaſie.

„Sein Gefährte bei der Feldarbeit war ein Mann von

mittlerem Alter, der Opplands-Knud genannt, und dieser pflegte mitunter zu singen; aber es war immer dasselbe Lied. Als Arne dies ein paar Monate gehört hatte, schien ihm, daß er fragen müsse, ob er nicht mehrere kenne? „Nein," antwortete der Mann. Darauf vergingen einige Tage. Als er dann wieder sein Lied sang, fragte Arne: „Wie kam es, daß du nur dies eine Lied lerntest?" — „Ach, das kam so," — sagte der Mann."

Das ist der Typ dieser Menschen: ein Lied! nur eines! und — das kam so!

Merkwürdig ist, daß der moderne Björnson sich in seiner dichterischen Methode sehr oft unsern alten Romantikern durchaus nähert, nur daß, was bei jenen Raffinement war und deshalb verstimmend wirkt, bei ihm ganz natürlich ist, ich meine: folgerichtig aus der Natur seiner Menschen hervorgeht. Der Mangel an logischer Folge in den Handlungen ist so selbstverständlich bei Naturen, die, in jenem oben bezeichneten Widerspruch befangen, für andere ebenso unberechenbar sind, wie sie sich selbst nicht verstehen. Daher ist bei Björnson mehr Stimmung als Gestalt, mehr Colorit als Zeichnung und deshalb auch oft nur der Schein der Poesie, welcher jedesmal entsteht, wenn der Dichter, anstatt uns wirkliche Gestalten zu geben, nur unsre Phantasie mächtig anregt, es ihr überlassend, was sie aus der Anregung machen will. Es ist damit, wie mit jenem Knaben, von dem Björnson erzählt, daß er am liebsten „über zwei Dinge auf einmal sprach". Bei der unabsehbaren, unüberwindlichen Masse des Stoffes, der auf den modernen Menschen eindringt, wenn er zufällig ein geistreicher Mensch und zum Ueberfluß ein Dichter ist, liegt der Wunsch, über zwei und wo möglich noch mehr Dinge auf einmal zu sprechen, so nahe, daß ihm nur solche nicht unterliegen, deren Geschmack und Technik in der strengen

Schule der Alten in dreifachem Feuer geläutert und geſchmeidigt ſind.

Daß ſie, die in einem ſpäteren Stadium ihrer Entwickelung als die Vorkämpfer des Naturalismus verehrt werden ſollten, ſich bereits in dem der blonden Jugendträumerei vor der Wirklichkeit nicht fürchten durften, liegt auf der Hand. Und auch darin gleichen ſie wieder unſern Romantikern, wenn auch nur äußerlich. Denn ihnen liegt nichts ferner als das, worauf jene abzielen, nämlich: den Leſer durch den plötzlichen grellen Gegenſatz der nackten Wirklichkeit mit der blauen Traumwelt zu verblüffen, reſp. gruſelig zu machen. Sie nehmen, ſo zu ſagen, das Schreckliche nur mit, weil ſie es auf ihrem Wege finden. Die Scene, wo der betrunkene Schneider Niels ſeine Frau ermorden will und der Sohn mit der erhobenen Axt daſteht, den Vater zu erſchlagen, iſt freilich das Furchtbarſte, was nach dieſer Seite geleiſtet werden kann.

Vergleicht man nun Björnſon, den Dorfgeſchichtendichter, mit Auerbach, ſo tritt, trotzdem die Stoffe manche Analogien bieten, ein gewaltiger Unterſchied zu Tage. Björnſon nämlich iſt durch irgend welche philoſophiſche Schulung (wenigſtens in dieſem Stadium ſeiner Dichterlaufbahn, während freilich ſpäter ihm und ſeinen realiſtiſchen Genoſſen eine oft mißverſtandene Philoſophie die ſchlimmſten Streiche zu ſpielen pflegt) in keiner Weiſe genirt, im vollen Gegenſatz zu Auerbach, der es nicht laſſen kann, den Blick des Leſers von dem naiven Vorgang auf den ethiſchen, nur durch Reflexion erſchloſſenen Hintergrund zu richten. So iſt es auch bezeichnend, daß bei Björnſon unvergleichlich viel weniger geſprochen wird als bei Auerbach. — „Das kam ſo!“ — nicht mehr, nicht weniger — wie oft muß es uns bei dem nordiſchen Dichter genügen, wo der ſchwäbiſche es ohne eine ſeitenlange Parabaſe nicht abgehen ließe! Und wie

das enge Thal, in welchem die Geschichte spielt, von den Bergen eingeschlossen ist, über die der Fuß dieser an die Stelle gehefteten Menschen nie hinausstrebt, so wird ebensowenig ihr geistiger Horizont jemals über Gebühr, will sagen: über ihr Vermögen hinaus willkürlich von dem Dichter erweitert. Die einzige Stimme, die aus der Welt, in der wir heimisch sind, in diese Einsamkeit hinübertönt, ist höchstens die des Pfarrers, der eben auch wieder sich der Denk- und Gefühlsweise seiner Beichtkinder accommodirt und meistens ebenso wortkarg ist, wie sie selbst.

Unter den „kleinen Geschichten" finden sich einige sehr merkwürdige, z. B. „Thrond", in welcher der Dichter das Werden einer Künstlerseele belauscht. Der Knabe bekommt eine Violine geschenkt; der Vater spielt ihm die beiden einzigen Melodien, welche er kann, vor; der Knabe versucht sich selbst auf dem wundersamen Instrument. Und nun verwandelt sich alles, was ihn umgiebt, in Töne, und er weiß die Töne nicht mehr von der Umgebung zu trennen: „Der Bogen war der Tutul (Berggeist), und wenn er über alle Saiten und durch alle Skalen fuhr, war es die Blossom (Fee), welche von Kopenhagen nach Walders in einer Nacht fuhr. Die weiche Quinte war seine Mutter; die nächste Saite, welche stets der Mutter folgte, war Raudi (die Magd); die dritte hatte eine grobe Sprache, und das war der Vater; der Baß war eine prächtige Saite, aber geheimnißvoll; sie drohte zu ihm empor, er fürchtete sich halbwegs vor ihr und durfte ihr keinen Namen geben. — — — Ein Fehlgriff auf der Quinte war die Katze, auf dem Basse: die Kuh. —

Hernach soll der Knabe, der nie aus seinem einsamen Bergthal hinausgekommen ist, bei einer Hochzeit im Thal vorspielen. Wie nun die nie geschaute Welt auf ihn eindringt, und er die feierlichen roth und weiß angestrichenen Bauern-

häuſer ſpielen ſoll und vor allem die Kirche mit den hohen Fenſtern und dem Thurm, — da kann er's nicht; da iſt ihm, als habe ſeine geliebte Geige keinen einzigen Ton mehr, und geht hinaus in den Wald und zerſchneidet die Saiten bis auf die tiefſte. Die hält. Eine ſinnige Allegorie, zu welcher der Dichter die Erklärung kaum hätte zu geben brauchen. — „Iſt etwas in ihm (dem Künſtler), ſo ſteht das, was er erreichen will, eines Tages ſo unendlich groß vor ihm, daß ſein Inſtrument ihm geborſten ſcheint. Iſt etwas Rechtes in ihm, ſo ſpielt er in ſolchen Augenblicken um ſein Leben oder ſeinen Verſtand. Iſt er eine echt kräftige, geſunde Natur, ſo ſiegt die Luſt, einen Verſuch zu machen. Der Ausgang hing nur an einer Saite, aber es war — eine tiefe."

Eine treffliche Charakteriſtik dieſes Bauerthums (und vielleicht jedes) giebt ein alter Bauer in „Ein fröhlicher Burſch": „Liebe, ſieh, das iſt etwas, worüber man reden kann. Ja, aber es taugt nichts; es iſt gut genug für ſeine Leute. Allein wir Bauern verlangen 'was Beſſeres. Erſt: etwas zu eſſen; dann Gottes Wort; dann ein wenig Schreiben und Rechnen; und dann ein bischen Liebe, wenn es ſich ſo macht. Aber es iſt wahrhaftig höchſt thöricht, mit der Liebe anzufangen und mit dem Eſſen zu enden."

Von dieſer phlegmatiſchen Philoſophie der Bauern Björnſons bis zu den „idealen Forderungen" des Ibſenſchen Schwärmers in der „Wildente" ſcheint der Weg freilich ſehr weit, und iſt es doch in Wirklichkeit vielleicht nicht. Wenn dieſe Menſchen erſt einmal ihr Herz und ihren Geiſt entdeckt haben, heißt es auch hier: hinaus und hinauf! „über die hohen Fjällen!"

IX.

Octave Feuillet.

Es dürfte nicht leicht einen Schriftsteller geben, in dessen Physiognomie, von seinem ersten Auftreten bis auf den heutigen Tag, so wenige Veränderungen zu konstatiren wären, als bei Octave Feuillet.*) Und doch sind es nun bereits vierzig Jahre, daß er auf der Bühne steht, wenn auch vielleicht niemals in allererster Linie, so doch stets an einer sehr sichtbaren Stelle, auf der er sich bei allem Wandel der Zeiten und Personen, der politischen Lage, des Geschmacks und der Mode zu behaupten gewußt hat. Eine solche Gleichmäßigkeit des Wirkens und der Wirkung ist immerhin merkwürdig, allerdings in Frankreich weniger, als es in Deutschland der Fall sein würde. Sind doch unsere überrheinischen Nachbarn trotz der berüchtigten gallischen Neuerungssucht gerade in dem Punkte, der für den Romandichter weitaus der bedeutsamste ist: in dem gesellschaftlichen Leben im weiteren

*) In meinen Vermischten Schriften I (auch in dem Supplemantband zu meinen gesammelten Werken) findet der Leser eine ausführliche Abhandlung über Octave Feuillet, welche das Wirken des Dichters bis in den Anfang der sechziger Jahre begleitet. Ich bitte, das Folgende als einen Nachtrag zu dem damals Gegebenen betrachten zu wollen. D. V.

Sinne mit ſeinen Sitten, Gewohnheiten, Anſchauungen, ſelbſt ſeiner Sprache und Redeweiſe viel ſtabiler als wir.

Ein deutſcher Autor, auch wenn er ſich noch ſo treu geblieben wäre, muß innerhalb des letzten Menſchenalters erhebliche Wandlungen an ſich ſelbſt erfahren haben, oder aber, er würde nicht im ſtande ſein, die Geſellſchaft von heute ſo treffend zu ſchildern, wie er, nehmen wir an, die der fünfziger Jahre geſchildert hat. Aus der völlig gleichen Gunſt, deren ſich Feuillet bei ſeinem Publikum heut wie vor dreißig Jahren erfreut, iſt man gezwungen, zu ſchließen, daß er ſeiner Aufgabe: der getreuen künſtleriſchen Reproduktion der damaligen Geſellſchaft in demſelben vollen Maße genügt hat, wie heute. Und nun vergleiche man einen Roman aus jener Zeit, z. B. „La petite Comtesse“ mit La veuve; und wiſſe nicht, daß der eine 1856 und der andere 1884 erſchienen, oder entnehme es nicht aus einer ganz zufälligen und für das Ganze völlig gleichgiltigen Erwähnung irgend eines chronologiſch fixirten Ereigniſſes — ich glaube, auch bei der größten Aufmerkſamkeit und feinſten Beobachtung würde es ſchwer fallen, mit Sicherheit zu beſtimmen, welches von den beiden Werken das ältere und welches das neuere iſt.

Dieſe Wandelloſigkeit von Feuillets ſchriftſtelleriſcher Phyſiognomie wird allerdings außer durch die angedeuteten volksthümlichen Verhältniſſe, noch durch zwei beſondere Momente bedingt, die freilich im Grunde nur eins ſind: die Beſchränktheit ſeines Talentes und der korrelate geringe Umfang des Ausſchnittes aus dem Geſellſchaftskreiſe, welchen er vom erſten Auftreten als ſeine ſpezielle Domäne ſich erkoren, und aus dem er nur hin und wieder einen Schritt herausgewagt hat, um ſofort inne zu werden, daß er ſich auf einem falſchen, d. h. ihm unzugänglichen Terrain befinde. Der Ausſchnitt aber, welcher ihm die Welt und wirklich ſeine Welt

ist, in der er sich mit souveräner Freiheit und anmuthigster Leichtigkeit bewegt, er fängt an und hört auf mit den bekannten upper ten thousand: mit jenen glücklich Situirten, die es unter ein paar Hunderttausend Franks Rente jährlich kaum jemals thun, auch nicht wohl thun können, wollen sie ihrem angeborenen Rang als Herzog, Graf oder Marquis keine Schande machen, und infolge ihrer exceptionell günstigen Lage keinen anderen Beruf zu haben scheinen, als die ars amandi theoretisch zu studiren und die Resultate ihrer Studien praktisch zu verwerthen.

Zu dieser Welt, deren Bewohner in gerader Linie von dem Vicomte de Valmont, der Marquise Merteuil und den anderen Helden und Heldinnen von Choderlos de Laclos' Roman berüchtigten Angedenkens abstammen und deren moralische Stabilität durch die seitdem freilich eingetretenen Veränderungen des äußerlichen Sichgebens und der Phraseologie so wenig verändert ist, wie die Identität ihres fratzenhaften Ideals alterirt wird durch die von heute auf morgen wechselnden Benennungen des „Pschütt" und „Blan" und „Tchink" — zu dieser exklusiven Welt der geschminkten Korruption und der fragwürdigen Tugend vermittelt der gefällige Custos Feuillet heute wie vor dreißig Jahren uns Profanen den vielbegehrten Eintritt.

Dabei verlohnt es sich stets der Mühe, dem bewährten Führer zu folgen und seinen Erklärungen zu lauschen. Nehmen wir z. B. la Veuve, in welchem Roman er uns sogar ein ganz besonders feines und interessantes Kabinetsstück seiner Sammlung bietet. So etwas wie ein Vexirstück; einen Gabriel Maxschen Christus, in dessen mystisch tiefe Augen ihr euch aus der Ferne andachtsvoll versenkt, bis ihr, näher tretend, zu eurer größten Verwunderung, ja zu eurem Entsetzen, wahr-

nehmt, daß es ein Spuk war, und das behexte Bild die Augen fest verschlossen hat. Im Vergleich zu diesem Wunderwerk war das vorhergehende „Histoire d'une Parisienne" von einer beschämenden Durchsichtigkeit. Daß die Heldin ihren schönen Wahn, in der Welt des „Blau" und „Pschütt" ein Tugendmuster bleiben zu dürfen, damit würde bezahlen müssen, in der Folge eine „coquette à outrance, mondaine furieuse, indifferente à tout" zu werden — nun, das konnte jeder, der nicht blind war, voraussehen in dem Augenblicke, als ihre nicht minder mustertugendhafte Mutter sie an einen der devotesten Sklaven des Götzen „Tchink" verkuppelte. Es war das nur eine Frage von Fall zu Fall, ich meine: von einem Fall, dessen Eintreten mit mathematischer Genauigkeit zu berechnen war, zu einem anderen, dessen Tiefe allerdings sich jeder Berechnung entzieht. Dem konnte man das Zeugniß der vollständigen Wahrheitstreue nicht versagen, aber frappiren konnte es nicht. Und doch ist das Letztere ein innigst wünschenswerthes Ziel für einen Autor, der unwandelbar dieselben Stoffe behandelt in der identischen Linienführung, mit dem identischen Kolorit gegenüber einem Publikum, welches durch die kindische Hartnäckigkeit, mit der es gerade von seinen Lieblingsautoren immer wieder dasselbe zu hören verlangt, die Unglücklichen zur Manierirtheit zwingt, um dann natürlich Ach und Weh über die Unfruchtbarkeit des anfänglich so frischen, so ausgiebigen Talentes zu schreien.

Wie fängt man es an, das blasirte Publikum dennoch zu frappiren? Nichts schwerer scheinbar, und doch in Wirklichkeit nichts leichter. Man schreibt eine Geschichte, über deren Ausgang der Leser nicht zweifelhaft sein kann, sobald er die nöthigen faktischen und psychologischen Momente in der Hand hat, weil, wenn sie anders ausginge, es allen Gesetzen der Logik, der gesunden Moral und natürlichen Empfindung

widersprechen würde; und auf der letzten Seite wagt man, beliebt man diesen anderen, diesen unmöglichen Ausgang, schlägt der Logik, der Moral, der natürlichen Empfindung ein Schnippchen und — le tour est fait!

Feuillet hat das Kunststückchen schon einmal produzirt in seiner „Sibylle", wo wir ein höchst liebenswerthes Liebespaar elend aus höheren theologischen Rücksichten zu Grunde gehen sehen unter Approbation der Beistehenden und Sanktion des Autors selbst, dem man sein frommes Händefalten bei dem Tode der Unschuldigen, die er so sinnlos ruchlos hinopfert, schwerlich vergeben kann. Dennoch ist der Fall, däucht mir, nicht so bedenklich, wie der vorliegende. Daß dem Moloch des religiösen Fanatismus unerhört Menschenopfer bluten müssen, wir wissen es aus der Geschichte ältester und neuester Zeiten; unsere Phantasie, unsere Nerven sind an das gräßliche Schauspiel einigermaßen gewöhnt. Ueberdies hing damals eine Atmosphäre schlimmster politischer Korruption und — wie denn das zusammenzugehen pflegt — moralischer Depravation über dem Frankreich des zweiten Empire, und der Charakter des berufenen Malers der höheren Sittenlosigkeit ist nicht von dem Erz, welches Miasmen nicht korrodiren. So wird der an den beiden Lichtalben verübte Mord in „Sibylle" zwar nicht entschuldigt, aber doch durch das Obwalten der Dämonen der Finsterniß hinreichend erklärt.

Diese Erklärung fehlt hier. Es ist und bleibt unerklärlich, wie ein höchst klarer, gediegener, durchaus in jeder Bedeutung des Wortes braver Mensch sich am Abend seiner Hochzeit mit der Wittwe seines Jugendfreundes eine Kugel in den Kopf jagen soll, weil jener Freund, sterbend, in den extravagantesten Ausdrücken seinen Abscheu vor der Möglichkeit, seine Gattin könne jemals wieder heirathen, ausgesprochen und ihn mit der Mission beauftragt hat, diesen seinen Wunsch, oder Befehl

der Hinterbleibenden auszurichten. Er hat ſich dieſes Auftrages entledigt, offenbar nur, weil er es unter der Preſſion des Augenblicks geſchworen; denn von der gröblichen Brutalität jenes Wunſches, von der völligen Unrechtmäßigkeit eines derartigen Befehls hat er ſich längſt überzeugt. Dieſe Ueberzeugung theilen ſeine kluge Mutter und der ehrwürdige Prieſter, dem er ſeine Lage beichtet, d. h. alſo die beiden höchſten Autoritäten, die ein Franzoſe anrufen kann, und denen zu widerſprechen zumal Feuillet noch niemals gewagt hat. Und was doch das Wichtigſte und Entſcheidende in der Angelegenheit iſt: die junge Frau nimmt freilich die Botſchaft entgegen, wie ſie nicht anders kann; aber nicht einen Moment glaubt ſie an dieſelbe; nicht einen Moment empfindet ſie gegen dieſelbe etwas anderes, als was zu empfinden ſie Fug und Recht hat: Erbitterung, gepaart mit dem Entſchluß, dieſen plumpen Verſuch der Vergewaltigung ihres freien Willens nun und nimmermehr zu dulden. Mit einem Worte: es ſtellt ſich für alle Welt, ich meine: für alle Betheiligten, mit Evidenz heraus, daß der erſte Herr Gemahl, indem er ſich durch Drohungen und Beſchwörungen Treue über das Grab hinaus von der jungen, ſchönen und — wir bitten, wohl zu beachten: kinderloſen Wittwe erzwingen wollte, nicht bloß eine an indiſchen Eiferſuchtsfanatismus grenzende Grauſamkeit, ſondern auch eine recht eklatante Dummheit beging, durch die er geradewegs provozirte, was er zu verhindern gedachte. Der verſtändige Leſer empfindet genau wie die Betheiligten; hält mit dem guten Prieſter dafür, daß die junge Frau „verloren" iſt, wenn ſie aus einem Grunde, der vor der Vernunft nicht ſtichhaltig, ja ein ſchmähliches Gaukelſpiel mit den heiligen Gewalten der Ehre und Treue iſt, um ihre erſte wahrhafte Liebe — den Verſtorbenen hat ſie offenbar nicht geliebt — betrogen werden ſoll; er weiß dem Autor aufrichtigen Dank, daß er

diesmal — zum Entgelt für den frommen Mord der Liebenden in „Sibylle" — Vernunft und Recht über Aberwitz und Tyrannei siegen lassen wird — armer, verständiger Leser! Es geschieht dir schon recht. Weshalb hast du nicht die Vorsicht der Habitués der Leihbibliotheken beobachtet und die letzte Seite zuerst gelesen! Du würdest dann nicht, wie jetzt, über den Knall des Pistolenschusses, der durch „die offenen Fenster" in den Festessaal hereintönt, zu erschrecken brauchen; würdest nicht, wie du es jetzt thust, das Buch zuklappen, unwillig über den Autor, der dich durch hundert und einige neunzig Seiten auf das verständigste und anmuthigste unterhalten hat, um schließlich mit der größten Höflichkeit von dir den Konsens zu dem Satze zu erbitten, daß zwei mal zwei mit nichten vier, sondern fünf ist.

Denn, wenn Feuillet auch mit künstlerischem Takte die letzten Augenblicke und Erwägungen des Unglücklichen in ein hypothetisches Dunkel hüllt, so verstattet er uns doch durchaus nicht die Wohlthat, mit dem Provinzblatt, welches über den Fall berichtet, anzunehmen, daß hier, seitens des jungen Mannes, eine That momentanen Wahnsinns (infolge einer schlecht geheilten, im Kriege erhaltenen Schädelwunde) vorliege. Er will uns vielmehr, indem er uns jene Erwägungen, kraft seiner höheren Einsicht in den Charakter des Helden, mittheilt, zwingen, mit ihm an die Gerechtigkeit des sacrificio del intelletto, welches hier zu Ehren eines mystischen Ehrbegriffes gebracht wird, zu glauben. Wie schön, wie feierlich, wie wahr das klingt: „In diesem Augenblicke warf der junge Offizier zweifellos weit von sich alle Sophismen, alle Scheingründe, mit denen er sein Vergehen in seinen Augen zu bemänteln versucht hatte; er sah nur noch die Ehre, die der Kultus seines Lebens gewesen war, und gegen die er sich ver-

ſündigte; die Ehre, deren Namen in den Mund zu nehmen er Zeit ſeines Lebens nicht wieder wagen würde; die Ehre, welche keine Zweideutigkeit und kein Kompromiß duldet; das gegebene Wort, welches man heilig hält, wenn man ein ehrlicher Mann iſt, und welches man bricht, wenn man ein Elender iſt! — Und er wollte entſchieden kein Elender ſein ..."

Alſo: zweifellos und entſchieden! Nur daß dieſe ganze Argumentation null und nichtig iſt; nur daß der junge Mann, wie auf S. 33, 34 deutlichſt zu leſen, dem Freunde nichts, nichts auf der Welt weiter verſprochen hat (und ſelbſt das noch mit innerlichſtem Widerſtreben), als der Gattin jene eines ſterbenden Deſpoten würdige Eiferſuchtsraſerei wörtlich auszurichten; und dieſes ſein gegebenes Wort gehalten hat; und wenn er darüber hinausgeht und thut, was er ſchließlich thut, er keine beleidigte Ehre wiederherſtellt, im Gegentheil eine Handlung begeht, die der Ehre und allen heiligſten Gefühlen der Menſchenbruſt Hohn ſpricht, ganz abgeſehen von dem Schmerz, welchen er ſeiner ehrwürdigen Mutter, der geliebten Frau bereitet, und auf deſſen Schilderung der kluge Autor verzichten zu müſſen erklärt.

Man ſieht: iſt es gleich Wahnſinn, hat es doch Methode, und das ſcheint mir gerade das Bedenkliche daran. Wie in Sachen der Phantaſie, ſo iſt auch in Sachen der Moral Feuillet immer nur Finder und nicht Erfinder geweſen; ich meine: ſeine ſittlichen Anſchauungen haben ſich von jeher im beſten Einvernehmen mit den zeitweilig in ſeinem Lande herrſchenden moraliſchen Tendenzen zu halten gewußt, ſo daß man ſeine Romane und Schauſpiele füglich als wohlgelungene Illuſtrationen eben dieſer Tendenzen betrachten kann. Galt es in der „Sibylle" nachzuweiſen, daß ein franzöſiſches Kaiſerthum ohne die exquiſiteſte Frömmigkeit und Kirchengläubigkeit nicht beſtehen könne, muß man der Republik, welche um die

ihr ſo freventlich entriſſenen beiden Kinder trauert, ſagen, daß es für Beſiegte ihrer Art nur die Alternative giebt: die verpfändete Ehre einzulöſen oder unterzugehen. Worin dieſe verpfändete Ehre ſo recht eigentlich beſteht, das braucht ſich, ja das darf ſich der Tapfere nicht abſolut klar machen. Die hiſtoriſche Betrachtung, daß ihm nur wieder genommen iſt, was er ſich ſeiner Zeit mit Verletzung aller göttlichen und menſchlichen Rechte freventlich geraubt hat; die Ueberlegung, daß der Verſuch der Wiedererlegung des ihm in ehrlicher Feldſchlacht abgejagten Raubes ſein legitimes Erbe koſten kann und zweifellos Tauſende und aber Tauſende, die an dem ganzen Handel unſchuldig ſind, in grenzenloſes Elend ſtürzen wird; die geplante Revanche in der Ausführung identiſch iſt mit wüſter Barbarei und unabſehbarer Entſittlichung und Verrohung — alles nur „Sophismen, Scheingründe, mit denen er ſein Vergehen (d. h. ſein Zaudern, loszuſchlagen) in ſeinen Augen zu bemänteln ſucht!“ Hier handelt es ſich um „die Ehre, welche keine Zweideutigkeit und kein Kompromiß duldet“, um „das gegebene Wort, welches man heilig hält, wenn man ein ehrlicher Mann iſt, und welches man bricht, wenn man ein Elender iſt. Und er (d. h. der Franzoſe) wollte (d. h. will) entſchieden kein Elender ſein!“

Quod erat demonstrandum.

Ich denke ſelbſtverſtändlich nicht daran, anzunehmen, Feuillet habe die Parallele, welche ich hier zwiſchen der überreizten Stimmung ſeiner Landsleute in der elſaß-lothringiſchen Frage und der Don Quixoteſchen Ehreempfindung des Helden in ſeiner Privatangelegenheit andeute, alles Ernſtes zu ziehen verſucht, ſo daß man ſeinen Roman, um ihn recht zu verſtehen, allegoriſch verſtehen müßte. Zu dieſem Zwecke hätte er ſeine Fabel anders, d. h. bezeichnender, gleichnißvoller erfinden müſſen, und hätte es gewiß gethan. Ich wollte nur

darauf hindeuten, wie eng die Verbindung ist, in welcher das Fühlen eines Dichters (zumal eines so unselbständigen wie Feuillet) allezeit mit dem Fühlen seines Volkes steht; und wie schwer es dem Ersteren wird, normal zu urtheilen in einem gegebenen Falle, der unter die Jurisdiktion derselben Empfindung zu gehören scheint, welche bei seiner Nation, in folge irgend einer allgemeinen Ursache, zur Exaltation gesteigert ist. Wie dem auch sei, so viel scheint mir gewiß: unter tausend Franzosen wird höchstens einer sein, der den letzten Schluß der Weisheit des Autors von „La Veuve" für ein nicht substanzirtes Sic volo hält. Daß wir einem solchen Willküredikt zustimmen, kann der Dichter nicht verlangen.

Diese leidige Willkür ist es, die Feuillet stets das Konzept verdirbt. Aber freilich, die Willkür ist nur scheinbar; in Wirklichkeit ist er zu ihr gezwungen, und zwar deshalb, weil die Personen, die er uns vorführt, die Verhältnisse, in welche er uns einweiht, oft so unsittlich wie möglich sind, und dennoch alles der Moral zu gute kommen, die Heiligkeit der Gesetze, welche über den Menschenschicksalen walten, beweisen soll. Da geht es denn selbstverständlich ohne Gewaltthätigkeit und Unnatur nicht ab; da muß dann brechen, was sich durchaus nicht biegen will, und was mit rechten Dingen sich nicht machen läßt, durch ein Taschenspielerstück ins Werk gesetzt werden.

So verhält es sich in beinahe — man könnte sagen: allen seinen Romanen, nicht zum wenigsten so in dem in der Mitte der sechziger Jahre erschienenen „Monsieur de Camors".

Dieser Herr von Camors ist im Grunde nichts als der ins Aristokratische übersetzte „Montjoie" des bekannten Theaterstückes. Wie dort, so dreht es sich hier um die Analyse eines „jener positiven Geister", die ihrer Selbstsucht die ganze Welt

opfern zu dürfen glauben. Auch der Gang der Analyse und das Resultat derselben sind einander zum Verwechseln ähnlich. Wie Montjoie, so beweist auch Camors so lange seine Herzenshärtigkeit und Verstocktheit, bis ein Reagens gefunden ist, dem er nicht widerstehen kann. Beide Male ist das Reagens ein Stück vom Herzen, das den Sündern blieb und, wenn es auch freilich die spröde Masse nicht umzuschmelzen vermag, sie doch wenigstens in ihrer Schädlichkeit paralysirt. Ein Unterschied ist freilich zwischen dem bürgerlichen Montjoie und dem adligen Herrn von Camors: jener ist von Haus aus ein roher Gesell, dieser eine noble Seele, und der Autor vergißt nicht, uns das wieder und wieder einzuschärfen. Sein Unglück fängt, wie das Tristram Schandys, lange vor seiner Geburt an. Es besteht nämlich ganz wesentlich in seinem Vater, der, nachdem er ihm das schlechteste Beispiel von der Welt gegeben, sich zuletzt aus Lebensüberdruß erschießt und ihm ein Testament hinterläßt, in welchem er eine Zusammenfassung seiner materialistischen Philosophie in usum delphini giebt. Aber das ist bei weitem nicht das einzige Unglück, das unsern Helden begleitet. Ein zweites besteht in einer Schaar von Onkeln, Tanten, Vettern und Basen, die es förmlich darauf anlegen, ihm Freiheitsliebe, Frömmigkeit, überhaupt jede schmuckhafte Regung der Seele zu verleiden. Ein drittes in seiner sozialen Stellung als Abkömmling einer allervornehmsten Familie, der sich auf den „Cercle" angewiesen sieht und auf den Umgang mit jungen Lebemännern, unter denen ein paar lüderliche, von ihren Reisen aus dem Orient heimgekehrte Prinzen eine hervorragende Rolle spielen. Nun hat Herr von Camors allerdings den besten Willen, ein edler Mensch zu sein und zu bleiben; er hat auch auf dem College ernsthafte Studien gemacht, wie sie sich für einen „fast man" kaum schicken. Er besucht sogar jetzt noch die Bibliotheken und studirt, wie ein

armer Teufel, der es nöthig hat. Aller das alles ſind ſchwache Palliative, von denen wir, ohne Propheten zu ſein, vorausſagen können, daß ſie unſre edle Seele nicht vor dem tiefen Fall bewahren werden.

Er wehrt ſich nach Kräften. Der Vater hat ihm außer dem wüſten Teſtament auch noch ein zerrüttetes Vermögen hinterlaſſen; er muß nach einigem Sträuben die Hülfe eines reichen Verwandten in Anſpruch nehmen, der ihm ein paar hunderttauſend Franks leiht. Das iſt nicht viel. Aber Camors iſt die Anſpruchsloſigkeit ſelbſt: er weiß ſich mit der Bagatelle zu rangiren. Auch in wichtigeren Dingen zeigt er ſeine uneigennützige Denkungsart: eine bildſchöne, leider aber arme Couſine liebt ihn und er ſie wieder. Er will ſie nicht in ſeine Miſère (?) verwickeln und räth ihr, Schauſpielerin zu werden. Die arme Couſine fühlt ſich nicht veranlaßt, dem Rathe des jungen Stoikers zu folgen: ſie heirathet jenen gutmüthigen, reichen Verwandten, einen älteren, man dürfte ſagen: alten Herrn. Der Stoiker Camors gelobt ſich hoch und theuer, den Hausfrieden und das eheliche Glück ſeines Wohlthäters nicht zu ſtören.

Es verſteht ſich (bei Feuillet) von ſelbſt, daß er dies dennoch gründlich thut und, dem Verdachte, der ſich in der Bruſt des alten Herrn regt, auszuweichen, gezwungen iſt, ſich mit einem jungen Mädchen — deſſen Mutter er nebenbei früher mit ſeinen Huldigungen beehrt hat — zu vermählen. Dieſes junge, unſchuldige Mädchen iſt nun das Werkzeug, deſſen ſich die durch ſolche Abſcheulichkeiten tief beleidigte Moral bedient, den ſtoiſchen Verräther zu ſtrafen. Er ſteht auf dem Punkte, ſich in ſeine junge Frau gegen die er bis dahin nichts als die ſtoiſchſte Gleichgültigkeit empfunden hat, zu verlieben, als ſie, die bereits die Frucht der unheimlichen Verbindung unter dem Herzen trägt, entdeckt, zu welchem abſcheulichen Zweck ſie

von Anfang an das traurige Mittel gewesen ist, und den Verräther verläßt. Ein Sohn wird geboren. Hat sich die Gattenliebe nur langsam zu entzünden vermocht, die Vaterliebe steht sofort in hellen Flammen. Aber der Gute findet sich, wie der Esel in der Fabel, zwischen zwei reizenden Gerichten: hier die majestätische Maitresse, dort die modeste Gattin mit dem angebeteten Kinde; hier freie Liebe mit allen Schauern und Süßigkeiten der Heimlichkeit, dort legitime Freuden ohne Romantik. Er kann sich nicht entscheiden; er schwankt in kläglichster Weise hin und her, bis er zuletzt erfahren muß, daß seine Frau ihm das Schlimmste zutraut: sie glaubt, er wolle sie ermorden. Ein abscheulicher Verdacht, freilich! Aber wer hat die Unschuldige solche Abscheulichkeiten gelehrt, wenn nicht er? Anstatt das einzusehen, die Aufgeregte zu beschwichtigen, ihr durch die That die Grundlosigkeit ihrer Angst zu beweisen, hüllt er sich in seinen Stolz und verläßt sie für immer, um in den Armen seiner Geliebten aus Sehnsucht nach dem nun endgültig verlorenen ehelichen Glück — zu verschmachten. Dies ist buchstäblich das Schicksal des glänzenden Cavaliers, des „fast man". Der hartgesottene Sünder nimmt sich die Sache zu Herzen, ungefähr wie die weiche Ottilie der Wahlverwandtschaften den Tod von Charlottens Kinde. Er kann nicht schlafen, nicht essen, wird gelbsüchtig, hagert zum Skelett ab und stirbt, weil er so nicht länger leben kann.

Ein absurdes Ende. Jemand, der auf sich genommen, über sich gewonnen hat, was dieser Monsieur de Camors, läßt sich durch häusliches Unglück nicht so aus der Fassung bringen, auch nicht durch den Tod seines Wohlthäters, den bei der Entdeckung der Untreue seiner angebeteten Gattin, der Verrätherei des geliebten Neffen ein Schlagfluß hinwegrafft. Aber der Dichter *brauchte* seinen Helden so; das ist die

Lösung des psychologischen Widerspruches. Die Tugend sollte sich schließlich zu Tisch setzen, folglich mußte das Laster vorher in den entsprechenden, von Schiller gekennzeichneten Zustand gebracht werden.

So ist denn der Schluß des „Monsieur de Camors" so willkürlich, wie der von „La veuve", wie Montjoies Bekehrung, wie der Tod des Helden in „La petite comtesse" u. s. w.

Uebrigens hat gerade dieser Roman, wenn er die Kardinalfehler Feuillets in einem womöglich höheren Grade aufweist als fast alle übrigen seiner Werke, auch die oben dem Dichter nachgerühmten Stärken in höchster Potenz. Die Komposition ist, abgesehen von dem albernen Schluß, bewunderungswürdig. Man verweilt überall nur so lange als nöthig in einer Situation, einer Stimmung, und die folgenden sind stets durch die vorhergehenden auf das schicklichste vorbereitet. Die Charaktere sind mit großer Klarheit entworfen und, bis auf den des Helden, durchgeführt. Der Glanz der Schilderung einzelner Szenen kann so wenig übertroffen werden, wie die Keckheit in ihrer Erfindung. So sind gewiß für jeden Leser unvergeßlich die, wo Camors in Gegenwart des schlummernden Gatten die Geliebte zum ersten Male küßt; und die andere, wo beide von ihm überrascht werden, und der alte Mann, vom Schlage getroffen, zusammenstürzt. Das sind Steine, die durch ihr besonders düster glänzendes Feuer hervorstechen; aber in den feinsten Façetten geschliffen und blitzend in geschmackvollster Einfassung ist jede kleinste Einzelnheit.

Als wäre die Flucht der Jahre spurlos über sein Haupt hingegangen, muß man das Lob der Formvollendung dem neuesten, erst in diesem Jahre (1890) erschienenen Werke des Dichters: „Honneur d'Artiste" ebenso schenken, wie „La veuve", dem „Monsieur de Camors" und allen voran-

gegangenen. Es ist abermals der Feuillet, den wir kennen mit allen seinen Tugenden, mit allen seinen Schwächen. Dieselbe Feinheit in der Schürzung des Knotens, dieselbe Willkür in der Lösung.

Es handelt sich um folgendes:

Ein verarmter, selbstverständlich höchst vornehmer junger Mann liebt ein armes, ebenso selbstverständlich höchst vornehmes junges Mädchen, das bei einer steinreichen alten Verwandten des jungen Mannes die Stellung einer Gesellschafterin einnimmt. Die jungen Leute haben sich ihre gegenseitige Liebe niemals bekannt und auch gegründete Veranlassung zu dieser Diskretion. Armand nämlich hat keine Aussicht, da er nach Feuilletscher Gepflogenheit ein ausgesprochener Nichtsthuer ist, es jemals zu Reichthum und dem obligaten Ansehen in der Welt zu bringen, als wenn er jene alte reiche Tante beerbt. Diese ihrerseits ist auch entschlossen, ihn zu ihrem Universalerben zu machen, unter der Bedingung, daß er nicht nur eine ebenbürtige, sondern auch reiche Ehe eingeht. Auf das letztere Item legt sie ein stärkstes Gewicht, weil sie trotz ihres Alters und ihrer Gebrechlichkeit noch sehr lebenslustig ist und keine Neigung verspürt, ihrem präsumptiven Erben bei Lebzeiten einen Theil ihres Vermögens abzutreten, was sie thun müßte, falls der arme Armand ein armes Mädchen heirathete. So diskret nun aber die Liebenden gewesen sind, so sorgfältig sie ihr Geheimniß vor sich selber und vor aller Welt zu bewahren geglaubt haben, das scharfe Auge der alten Dame hat es doch durchschaut. Das Unglück, das sie hereindrohen sieht, zu verhüten, macht sie Beatrice die gelegentliche, für das arme Mädchen sehr verständliche Mittheilung, daß sie, falls Armand sich ihren Wünschen und Befehlen widersetzen sollte, ihn ohne Gnade und Barmherzigkeit enterben werde. Armand aber, trotzdem er die Gesinnung seiner Tante sehr wohl kennt, ist

entſchloſſen, dem Zuge ſeines Herzens zu folgen. Er geſteht einer ihm und Beatricen gemeinſchaftlichen Freundin ſeine Liebe und bittet ſie, für ihn um die Hand der Geliebten anzuhalten. Beatrice, aus beſter Quelle wiſſend, welches Schickſal über den Geliebten hereinbricht, wenn ſie ja ſagt, ſagt nein: ſie habe Armand nie geliebt; ſie liebe einen anderen. Dieſer andere iſt ein Maler, ein intimer Freund Armands, der ſich aus bürgerlich armſeligen Verhältniſſen zu einer bedeutenden Stellung in der Kunſtwelt heraufgearbeitet hat und augenblicklich auf dem Schloſſe mit dem Porträtiren der alten Herrin und Unheilſtifterin beſchäftigt iſt. Das Bekenntniß Beatricens war natürlich eine Lüge: ſie denkt gar nicht daran, den biederen Fabrice zu lieben; ſie hat viel eher eine ariſtokratiſche Abneigung gegen den geborenen Plebejer, kann aber ihren ſeltſamen Plan ohne Mühe ins Werk ſetzen, da Fabrice ſie in aller Stille leidenſchaftlich liebt, und es für ihn nur einer Andeutung ſeitens der geſchäftigen Zwiſchenträgerin bedarf, um ſofort um Beatricens Hand anzuhalten, die ihm dann auch ohne Zögern zugeſagt wird. Der ſegenloſe Bund wird geſchloſſen. Beatrice, eine im Feuilletſchen Sinne höchſt edle Seele, giebt ſich alle erdenkliche Mühe, ihren braven Gatten lieben zu lernen. Es gelingt ihr nicht, trotzdem ſich der wirkliche Geliebte, der ſich ſo grauſam um ſein Glück betrogen ſieht, ſchmollend und grollend fern von ihr und dem glücklichen Freunde hält. Nun geſchieht etwas, das gänzlich außer aller Berechnung lag: die alte Dame ſtirbt plötzlich und hinterläßt Armand ihren ungemeſſenen Reichthum. Grauſame Ironie des Schikſals! Was nützt dem Aermſten Geld und Gut, da er es nicht mit der theilen kann, die er noch immer liebt — mehr als je! Was bleibt ihm, dem Lebemann, der ſonſt weiter kein Intereſſe am vielgeſtaltigen Leben hat, für den jeder ſittliche, politiſche, oder ſonſtige Zweck, dem andere Leute ihr•

Sinnen, Denken und Streben widmen, ſchlechterdings nicht vorhanden iſt — was bleibt ihm übrig, als ſeine Verzweiflung in wilder Wüſtheit auszutoben? Er thut es, verſucht es wenigſtens zu thun mit ſolcher Konſequenz und Energie, daß es ſchier in der Geſellſchaft der ſonſt für dergleichen faſhionable Thorheiten ſehr nachſichtigen oberſten Zehntauſend Anſtoß erregt. Iſt er aber übel daran, die unglückliche Beatrice iſt es noch viel mehr. Sie hat auch Urſache dazu. Hätte ſie den Bogen nicht ſo überſpannt, damals vorläufig nur einfach es bei dem Nein bewenden laſſen, nicht ſogleich den plebejiſchen Maler geheirathet — alles hätte gut werden können, alles wäre gut. Sie wäre jetzt ſicher Frau Marquiſe de Pierrepont geworden, während ſie jetzt Frau Maler Fabrice iſt; wäre die glückſelige Gattin des geliebten Mannes und iſt nun — es iſt nicht auszudenken, und ſie in drohender Gefahr, über dem nicht Auszudenkenden, das ſie doch nicht aus dem Sinn bringt, wahnſinnig zu werden. Man ahnt ohne beſondere Kombinationsgabe, was nun kommt. Armand hat ſich der jungen Wirthſchaft, um die er in einem großen Bogen herumgegangen iſt, wieder genähert. Durch hundert kleine Beobachtungen, durch die geſchäftige Freundin ſchließlich wird er über den wahren Zuſtand von Beatricens Herzen aufgeklärt. Sie ihrerſeits hat an der Fortdauer ſeiner Liebe nie gezweifelt, am wenigſten, als er ſich verzweiflungsvoll in jenes wüſte Leben ſtürzte, das dem guten Fabrice ſo unverſtändlich bei dem doch ſonſt leidlich vernünftigen Freunde war. Nun der obligate Kampf der tugendhaften Gefühle und Grundſätze mit dem beſtrickenden Zauber der Sünde, die dann ſelbſtverſtändlich über jene den entſcheidenden Sieg davonträgt. Darauf die ſchwüle Heimlichkeit eines ehebrecheriſchen Verhältniſſes mit ſeinen ſüßen Wonnen und bitteren Schmerzen, bis die Kataſtrophe hereinbricht, der betrogene Ehemann durch einen Späher

aufgeklärt wird und eine Auseinanderſetzung unvermeidlich iſt. Die Auseinanderſetzung erfolgt. Die beiden Rivalen vereinigen ſich auf ein ſogenanntes amerikaniſches Duell. Das Todesloos fällt dem, welcher in einem Piſtolen-Wettſchießen nach der Scheibe mit der gleichen Anzahl Kugeln die wenigſten Ringe geſchoſſen hat. Der Maler bedingt ſich nur aus, daß, falls er der Verlierer werden ſollte, ihm noch eine beſtimmte Friſt bleibe, damit er eine große künſtleriſche Aufgabe, an der er arbeitet, vollenden könne. Er verliert. Unglücklicherweiſe hat Beatrice das Wettſchießen mit angeſehen; ihr ſchlechtes Gewiſſen und einige andere Anzeichen ſagen ihr, um was es ſich handelt. Sie iſt in Verzweiflung. Sie ſoll frei werden; aber um welchen Preis! Durch den Tod eines Mannes, den kein Vorwurf trifft, als ſie geliebt und ihrem Worte, daß ſie ihn wieder liebe, geglaubt zu haben; der ſtets die Güte ſelbſt gegen ſie geweſen iſt; deſſen Güte, deſſen Liebe ſie jetzt erſt verſtehen, ſchätzen lernt! Es darf nicht ſein. Die geſchäftige Freundin muß wieder herbei, ein Mittel ausſinnen, wie dem Entſetzlichen vorzubeugen. Sie iſt um Rath nicht verlegen: Armand muß eine junge Dame — eine Amerikanerin — heirathen, von der man weiß, daß ſie ihn auf der Stelle nehmen wird, wenn er um ſie anhält. Außerdem ſoll er an Fabrice ſchreiben, daß er ihn ſeines gegebenen Wortes entbindet unter der Verſicherung, daß er — Armand — wenn der Fall umgekehrt läge, von der Erlaubniß, weiter zu leben, unbedingt Gebrauch machen würde. Armaud geht auf den Vorſchlag bereitwillig ein. Er benutzt den erſten fälligen Dampfer nach Amerika, telegraphirt von drüben ſeine Verlobung, ſeine Heirath. In gemeſſener Zeit trifft auch das New-Yorker Blatt ein, in welchem die Ceremonie und die obligaten Feſtlichkeiten ausführlich beſchrieben ſind. Es war hohe Zeit, daß die Sendung eintraf. Denn mittlerweile iſt

die Frist, die dem guten Fabrice zur Vollendung seiner Arbeit blieb, beinahe abgelaufen. Es fehlen nur noch wenige Tage und nur noch wenige Pinselstriche. Da tritt die Freundin zu ihm ins Atelier; sie bringt ihm das New-Yorker Blatt und den Brief Armands. Er nimmt diese Dokumente, liest sie und — legt sie gelassen bei Seite. Die Freundin hat ihre Mission erfüllt, ihre Kraft erschöpft; wenn jetzt Beatrice nicht Rettung bringt, so giebt es eben keine. Eine Scene im abendlichen Garten. Fabrice, unter dem Vorwand, eine kleine Erholungsreise in die Schweiz antreten zu wollen, nimmt von seinem Töchterchen (erster Ehe) Abschied. Das Kind wird ins Haus geschickt. Die unglückseligen Gatten sind allein. Sie wirft sich ihm zu Füßen; sie fleht ihn an, von seinem Entschlusse abzulassen; sie schwört ihm, daß sie ihn lieben gelernt habe; daß sie ihn liebe. Er erwidert, daß er ihr glaube; daß sie sich beruhigen möge; er deutet an, es werde noch alles gut werden. Sie trennen sich. Wenige Minuten darauf sieht sie die Fenster seines Ateliers von einem plötzlichen Blitz erhellt; ein Schuß erdröhnt; sie stürzt ohnmächtig nieder. Die schnell herbeigerufene Freundin findet in dem Atelier den todten Mann und auf dem Tische einen Brief an Beatrice: „Ich wollte es dir ersparen ... aber ich fürchte, daß fern von hier mir der Muth fehlen wird.... Ja, ich glaube, daß Dein Herz sich endlich für mich geöffnet hat ... ja, ich glaube, daß Du mich liebst.... Aber wirst Du mich morgen lieben, — lebend durch die Gnade des Mannes, der mich tödtlich beleidigt hat? Ich glaube es nicht und sterbe." —

Ich habe mich in der Wiedergabe der Handlung des Romans bemüht, nach Kräften objektiv zu sein. Dennoch fürchte ich, daß ich nicht jedes ironische Streiflicht habe ausschließen können. Es ist eben schwer, seinen Widerspruch nicht

zu Worte kommen zu laſſen, wenn derſelbe ſo energiſch heraus-gefordert wird, wie in dieſem Falle. Von welchen unklaren Empfindungen, thörichten Vorurtheilen werden dieſe Menſchen nicht ſowohl geleitet als verleitet zu Handlungen, die dann ſelbſtredend ebenſo unklar und thöricht ſind wie die Motive, aus denen ſie entſpringen! Ein (im Sinne des Autors) höchſt edles Mädchen, das ſich in die gräuliche Sklaverei einer liebeloſen Ehe begiebt und einen achtungswerthen Mann der Möglichkeit, ja Gewißheit grenzenloſen Unglücks ausſetzt — warum? Den Mann, den ſie in Wahrheit liebt, zu retten. Wovor? Vor der Schande? dem Tode? Gott bewahre! Nur vor dem Unglück, nicht dermaleinſt ein ſehr reicher Mann zu werden, d. h. ſein nichtsthueriſches Leben ſo mit Grazie in infinitum fortſetzen zu können. Und das mag hingehen, wenigſtens iſt es unter den gegebenen Vorausſetzungen der Geburt, Erziehung oder Mißerziehung der jungen Dame zur Noth verſtändlich. Völlig unverſtändlich, gegen alle Logik des Verſtandes und Herzens ſtreitend iſt aber das Finale. Es ſoll vorgekommen ſein, daß ein junger Ehemann, der die Ent-deckung der Untreue ſeiner ſehr geliebten Frau machte, ihrem Glücke nicht länger hinderlich zu ſein, ihr und ſich ſelbſt die Schande des notoriſchen Ehebruches zu erſparen, freiwillig-unfrei-willig in den Tod ging und, die Späher und Geſchichten-träger von der wahren Spur abzulenken, in zurückgelaſſenen Schriftſtücken ein amerikaniſches Duell mit einem geheimniß-vollen Unbekannten als die Urſache ſeines Todes fingirte. Das iſt extravagant bis zur Tollheit; aber in der Tollheit iſt Methode. In dem Thun dieſer Feuilletſchen Menſchen iſt alles ſinnlos. Will Fabrice ſeine beleidigte Ehre rächen, ſo iſt doch offenbar eine Form des Duells, bei dem es ſo kommen kann, wie es ſchließlich wirklich kommt, das thörichteſte Mittel; dürſtet er nicht nach Rache, hat er, wie der von mir citirte

Gatte, die Ueberzeugung, daß er den Platz räumen muß, ist es nicht minder thöricht. In dem ersten Falle schießt er den Verführer über den Haufen, im zweiten Falle tödtet er sich. Wiederum: ist Armand der im Grunde des Herzens edle Mensch, als der er uns geschildert wird, wie darf er auf den Handel eingehen, der möglicherweise den von ihm so schwer Beleidigten mit dem sicheren Tode bedroht, während er, der Beleidiger, nicht einmal die Gefahr eines Streifschusses läuft? Und der edle Mann erträgt das grauenhafteste Bewußtsein, daß da ein Mensch, der hundertmal besser ist als er, mit dem Todesurtheil in der Tasche an der Vollendung eines Werkes arbeitet, durch dessen Erlös er das zurückbleibende Töchterchen vor der Sorge des Lebens schützen will (einen anderen Zweck hat der Aufschub ja nicht), wochenlang, bis ihm durch die geschäftige Freundin die Unmenschlichkeit seiner Handlungsweise zu Gemüth geführt und zum Bewußtsein gebracht wird! Da muß man doch wirklich mit dem alten Satiriker ausrufen: Credat judaeus Apella! Und nun der Dichterweisheit letzter Schluß. Der Beleidiger hat sein Verbrechen so weit gesühnt, als es gesühnt werden kann. Er hat den Platz geräumt; er hat jede Garantie geboten, daß er niemals wieder als Störenfried sich zwischen die Gatten drängen werde. Die Gattin erklärt ihre tiefste Reue; sie versichert weiter, daß ihr Herz sich gewandt habe, daß sie den anfangs Verschmähten liebe. Er glaubt der Versicherung, aber: „wirst Du mich morgen lieben, — lebend durch die Gnade des Mannes, der mich tödtlich beleidigt hat? Ich glaube es nicht und" — er stirbt. Gut. Er kann ohne die Liebe der Frau nicht leben, und der Glaube an diese Liebe ist ihm ein für allemal geraubt. Folglich muß und will er sterben. Weßhalb aber dann, wenn ihm der Fall so klar lag, die ganze Quälerei des amerikanischen Duells?

So kommen wir, wir mögen uns drehen und wenden, wie wir wollen, aus den Widersprüchen nicht heraus, in die uns der Autor verwickelt hat. Dabei wollen wir noch nicht einmal über den Titel mit ihm rechten. Weßhalb: Künstlerehre? Was in den Entschlüssen und Handlungen des Fabrice wäre denn für den Künstler spezifisch? Und man darf doch auch gewiß den Titel nicht satirisch nehmen und etwa meinen, Feuillet habe damit sagen wollen: eine so schiefe Auffassung des Lebens, eine so absurde Handlungsweise ist eben nur bei einem Künstler möglich.

Das ist bei einem so durch und durch ernsthaften Dichter wie Feuillet nicht erlaubt.

Wohl aber ist geboten, daß wir, bevor wir sein Buch endgiltig zuschlagen, noch einen Augenblick bei der Betrachtung der exquisiten Kunst verweilen, welche er auch diesmal wieder in seinem Werke an den Tag gelegt hat. Zwar die höchste epische Kunst ist nach meinem Dafürhalten diese Feuilletsche nicht, die sich von dem prosaischen Hülfsmittel der beständigen Einmischung des dichtenden Subjekts noch nicht frei gemacht hat, auch beim besten Willen nicht frei machen könnte. Zu diesem Zweck müßte sie von einer viel energischeren Phantasie, einer weit reicheren Erfindungskraft getragen werden. Aber, zum wenigsten unter den Ausländern, kenne ich keinen Romandichter, der es so verstände, aus der Noth, welche ihm aus der Beschränktheit seiner poetischen Mittel erwächst, eine Tugend zu machen, oder genauer: dieser Noth den Anschein der Tugend zu geben, als Feuillet. Da er seine Gestalten weder mit sehr markigen Linien zeichnet, noch mit besonders warmen Farben kolorirt, merkt man sehr viel weniger die blasse Hand der Reflexion, die beständig eingreifen muß, um hier die stockende Bewegung zu beschleunigen, dort eine nöthige demonstrative oder insinuirende Geste zu machen. Und diese blasse feine Hand agirt

mit so dezenter Grazie, daß man, auch wo man sie bemerkt — und ein geübtes Auge erkennt sie freilich bei den leisesten Operationen — ihr doch nicht gram sein kann; sie um des anmuthig-neckischen Schauspiels willen, das sie uns bietet, gern gewähren läßt. Dazu nehme man den scharfen Verstand, mit dem er den Umfang des Bildes, das er uns vorführen will, auf das genaueste berechnet; die meistens geringe Zahl der Personen bestimmt, die zur Aktion nothwendig sind; unter diesen wieder die zwei oder drei hauptsächlichen von den niederen abzuheben und herauszustellen weiß, ohne daß die letzteren an Deutlichkeit oder Interesse verlieren; man beachte zuletzt die wunderbar feine Sorgfalt, mit welcher er den lokalen Hintergrund behandelt, auf dem, und das gesellschaftliche Milieu, in welchem sich die Gestalten bewegen, — und man muß von Feuillet sagen, daß, wenn sein Genre nicht groß, er groß in seinem Genre ist, und ein Meister in seiner Kunst, vor dem alle, die zur Gilde gehören, seien sie Meister oder Gesellen, Respekt haben müssen.

X.

Karl Frenzel.

Karl Frenzel.*)

Wenn ein Deutſcher ſeine Schuhſchnallen verloren hat, ſetzt er in das „Intelligenzblatt“: abzugeben in der Expedition“ — ſpottet einmal Jean Paul, um das blöde, aller Oeffentlichkeit abholde Weſen unſerer lieben Landsleute zu charakteriſiren.

Was wir unter dieſer berechtigt-unberechtigten Eigenthümlichkeit gelitten haben — auf jedem Blatt unſerer Geſchichte

*) Die folgenden Blätter beanſpruchen nichts weniger als für eine erſchöpfende Würdigung von Karl Frenzels litterariſchem Wirken zu gelten. Es iſt auf ihnen mit keinem Worte die Rede von Frenzel, dem Eſſayiſten, dem Kritiker. Sie befaſſen ſich nur mit dem Roman- und Novellendichter. Und auch von dieſem geben ſie kein vollſtändiges Bild, da ſie erſt bei „Silvia“ einſetzen, alſo die ganze erſte (vielleicht erſte und zweite) Periode ſeiner Entwickelung außer Acht laſſen. So können und wollen dieſe Analyſen der hauptſächlichſten dichteriſchen Arbeiten ſeiner dritten (und reifſten) Periode nichts bieten als Studien zu einer künftigen umfaſſenden Darſtellung von Frenzels vielſeitiger, frucht- und ſegensreicher ſchriftſtelleriſcher Thätigkeit. Und ich meine, es wird dieſer ebenſo dankbaren, wie ſchwierigen Aufgabe niemand gewachſen ſein, er habe denn ſämmtliche andere Arbeiten nicht minder gewiſſenhaft durchgearbeitet, wie der Verfaſſer es mit den folgenden ſechs Romanen und Novellen gethan zu haben glaubt. D. V.

ſteht's zu leſen; nicht zum mindeſten unſerer Litteraturgeſchichte, und da wieder beſonders deutlich und peinlich in den Kapiteln, die von dem Roman handeln. Braucht doch vor allem der Roman, der nie etwas anderes geweſen iſt, noch ſein kann, als ein verklärtes Spiegelbild des aktuellen Lebens, einen feſten Rahmen, ſoll er nicht ins Grenzenloſe ſich verlieren, oder in tauſend nichtsnutzige Scherben zerſplittern! Und wie in Jean Pauls Romanen dieſe Extreme ſich fortwährend berühren, ſo haben wir früher und ſpäter, in leidiger Arbeitstheilung, nach beiden Seiten das Aeußerſte geleiſtet; ſind, als Rathefreunde, nach Wolkenkukuksheim geflogen, haben, als Schulmeiſterlein Wuz, unſere Naſe in jedem Quark begraben. Wir waren im Roman gleichſam immer vor eine Quadratur des Zirkels geſtellt: wir ſollten auf ſicherem Boden wandeln, wo alles ſchwankte; eine Geſellſchaft ſchildern, die nicht vorhanden war, in einer allgemein verſtändlichen Sprache, die ſich jeder erſt ſelbſt zurechtmachen mußte. Kann es uns Wunder nehmen, wenn einer ſchlechthin unmöglichen Aufgabe gegenüber früher oder ſpäter ſelbſt unſere größten Talente erlahmten, und ſich nur die „Kleinen von den Meinen" wohlig fühlten, die nicht hinter ihren Zielen zurückbleiben können, da ſie keine Ziele haben!

Wir dürfen ohne Ruhmredigkeit behaupten, daß hier eine entſchiedene Wendung zum Beſſeren und Guten eingetreten iſt; denn, daß ſie eingetreten, iſt nicht der Ruhm des Einzelnen, oder doch nur ſo weit, wie der Einzelne für ſein beſcheidenes Theil an dem Aufſchwung der Nation im ganzen und großen beigetragen hat. Dieſem, und dieſem allein, haben es unſere Romandichter von heute zu verdanken, wenn auch ſie ſich erlauben dürfen, was den Engländern und Franzoſen immer „wie Eſſen und Trinken frei" erſchienen: das Lokal der Handlung zu präziſiren: Berlin oder München zu nennen, da doch

die Geschichte nun einmal in Berlin oder München spielt; die Zeit der Handlung nicht mit einem mystischen Stern zu bezeichnen, sondern flottweg 1866 oder 1870 zu schreiben, da doch nun einmal die Kanonen von Königgrätz oder Sedan in die Geschichte hineindröhnen.

Mir drängen sich diese Betrachtungen unwillkürlich auf nach der Lektüre von Karl Frenzels neuestem Roman:

Silvia.*)

Wie ist hier alles so taghell von der Sonne der Gegenwart beleuchtet! Wie so sicher fest ist der Boden, auf dem wir uns bewegen! Wie wird hier alles so ungenirt bei seinem rechten Namen genannt, ohne daß uns diese Helle, diese Festigkeit, diese Deutlichkeit irgendwie ästhetisch belästigten, oder gar beleidigten!

Ja, wahrlich, der deutsche Roman hat durch den Umschwung unserer Verhältnisse mächtig gewonnen; und vielleicht ist gerade Karl Frenzel ein Autor, an dessen Schaffen man zur Evidenz die Mächtigkeit und Unwiderstehlichkeit des Druckes nachweisen kann, mit welchem die Strömung der Zeit selbst auf den wirkt, der ihr nicht leichten Herzens nachgiebt.

Man mißverstehe mich nicht!

Karl Frenzel ist gewiß, wenn irgend einer, in seiner klaren, voraussetzungslosen Denkweise, seiner unerbittlichen Logik, seiner entschiedenen Abneigung, mit überkommenen Dogmen, sie haben einen Namen, welchen sie wollen, auch nur zu paktiren, im Leben und Handeln von der Sohle bis zum Scheitel ein moderner Mensch; aber dem Dichter Frenzel hat es Zeit gekostet, bis

*) Leipzig. F. J. Günther, 1875.

er auch für sein Schaffen die nöthigen Konsequenzen aus Prämissen zog, die er doch auf allen anderen Gebieten willig anerkennt.

Karl Frenzel hat den historischen Roman mit Vorliebe kultivirt. Das ist selbstverständlich kein Zufall, ein Begriff, der ja überall, zumal aber in ästhetischen Dingen, auf das bescheidenste Maß reduzirt werden muß. Noch viel weniger ist es bei ihm Berechnung des Modegeschmacks und Spekulation auf die zeitweilige Laune des Publikums gewesen: dergleichen Kalkulationen bleiben billig dem vielgewandten Geschlecht der Dutzendwaare-Fabrikanten. Bei einem Dichter, wie Frenzel, ist dergleichen „Wahl des Besseren", wie Saladin sagt, oder doch dessen, was er für das Bessere hielt, deshalb, weil er nur in der Behandlung von Stoffen, die durch die Fernung der Zeit bereits poetisch verklärt sind, dem idealischen Drange seiner Natur Genüge schaffen zu können glaubte. Möglich auch, und mir wahrscheinlich, ja gewiß, daß gerade der scheinbar entgegengesetzte Umstand der Bestimmtheit des Lokals und der Zeit, wie sie der historische Gegenstand mit sich bringt, jener andern, ich möchte sagen: pragmatisch-realistischen Seite seines Wesens zusagte, und er so — nach seiner Meinung und Auffassung — hoffte, beiden an sich ja gleich berechtigten Tendenzen eben zu ihrem Rechte zu verhelfen.

Nicht ganz zu ihrem Rechte, auch wohl nicht in seinen Augen. Wie wäre es sonst zu erklären, daß er früher und später — ja, wenn ich nicht irre, bereits in seinen allerersten Arbeiten — sich von modernen Stoffen angezogen fühlte, die er dann freilich in einer Weise handhabte, welche, wenn sie den Stoffen und somit dem Werke nicht immer zu gute kam, mir stets ein beredtes Zeugniß des idealisirenden, d. h. echt künstlerischen Zuges seiner Natur gewesen ist.

Ich meine damit jene Neigung, die Schuhschnallen und

den sonstigen Kleinkram des Lebens vornehm auf die Seite zu schieben; ich meine damit jene hochgespannte Empfindung, welche sich zwischen dem Objekt und dem Dichter, und dann natürlich auch dem Leser, wie ein magischer Schleier breitet, durch den alles, auch das Profanste — und auf das ist es freilich abgesehen — einen eigenthümlich unrealen, phantastischen Schwung und Zug bekommt, und ein Kolorit annimmt, für welches der Realist pur sang gar keine Farben auf seiner Palette hat.

Das sind Eigenschaften, über welche der Leser dem Autor, ein für allemal, mit dem Epitheton „geistreich" quittirt, ohne zu wissen, wie recht er hat. Denn in der That ist diese Art der dichterischen Behandlung ein Ueberschuß des Geistes, der sich nicht mit der Gemeinheit des Alltäglichen beflecken will, und sich reich genug dünkt, was er den Dingen zu wenig giebt, aus seiner Gnadenfülle zu ersetzen.

Ich muß, so lockend die Aufgabe auch für mich ist, davon abstehen, diesen Prozeß in der Entwickelung unseres Autors Zug für Zug nachzuweisen, und mich begnügen, zu konstatiren, daß er, Dank jener nie ermüdenden Energie und jener Arbeitskraft, welche die nothwendigen Begleiterinnen jedes echten Talentes sind; dann aber auch durch immer vorsichtigere Wahl der Stoffe und immer ernstere Schulung der Technik seinem künstlerischen Ideal: der Vereinigung und Durchdringung der realen und idealen Methode in jedem seiner Werke näher und näher gerückt ist.

Wie seine vorletzte epische Dichtung „Lucifer" unter seinen historischen Romanen die bedeutendste sein dürfte, so scheint mir „Silvia" um Haupteslänge seine früheren Arbeiten auf dem Gebiet des modernen Romans zu überragen.

Ich nehme an, daß, wer diese Zeilen liest, das Buch bereits gelesen hat, oder doch lesen wird. Jedenfalls werde ich

mich vor dem Unrecht hüten, das der Kritiker nach meiner Ansicht an dem Autor begeht, so oft er sich daran macht, „die Fabel" zu skizziren. Ich will den sehen, der im stande wäre, das, wozu der Autor vier Bände, oder vier Akte gebraucht hat, in zwanzig Zeilen zu resümiren! Die Worte allein thun es nicht; die Fakta allein thun es auch nicht. Der Seele beraubt, aus der sie gesprochen, sind jene jeder Mißdeutung preisgegeben; aus dem vermittelnden Zusammenhange herausgerissen, beweisen diese nichts. Selbst in dem günstigen Falle nicht, daß der Kritiker durchaus befähigt, vollkommen ehrlich, des besten Willens voll ist! und nun gar, wenn er ein Schiefohr, ein Schelm, ein Böswilliger! vielleicht auch — es soll das vorkommen — alles Dreies in einer Person!

In unserm Falle wird die Verleitung zu jenem Unrecht an manchen herantreten. In dem Roman häufen sich nicht „Märchen über Märchen"; die sich rasch entwickelnde Handlung ist einfach und spielt sich ab zwischen vier oder fünf Hauptpersonen, denen ungefähr ebensoviele Personen zur Seite stehen, die nicht gerade Nebenpersonen zu nennen sind, aber doch in dem zweiten Plan bleiben. Das Lokal in den ersten drei Bänden kann man mit guten Pferden bequem in zwanzig Minuten durchmessen; im letzten Band, wo die Scene wechselt, bringen uns wenige Eisenbahnstunden an Ort und Stelle.

So möchte es scheinen, als ob der Roman nicht jener Anforderung genügte, die ich an einen guten Roman stelle, nämlich: daß er lang sei, damit er breit sei, d. h. damit er uns die Breite des Lebens, die zu entfalten des Romandichters A und O ist, auch wirklich entfalten könne. Es möchte scheinen, als sei der Roman überhaupt gar kein Roman, sondern, wie das so häufig vorkommt — nichts als eine Novelle, welche, indem sie die Aeußerlichkeiten des Romans nachahmt, das

Publikum, und manchmal ſelbſt den Autor, über ihre eigentliche Natur täuſcht.

Aber beides iſt hier nicht der Fall: das Werk hat durchaus die Weltweite und Breite, und die volle Entwickelung der Charaktere; und iſt ein wirklicher Roman im beſten Sinne.

Daß der Autor dies bei der ungemeinen Knappheit und Simplizität der Mittel, deren er ſich bedient, zuſtande gebracht, iſt ein glänzender Beweis ſeiner Kunſtbegabung.

Ich will in dem folgenden verſuchen, dem Leſer mitzutheilen, was mir, als einem nicht Uneingeweihten, von dem Geheimniß klar geworden.

Zuerſt dies. Die mehr oder weniger einfachen und leicht zu berechnenden Bahnen der übrigen Perſonen werden durchſchnitten und wieder durchſchnitten von den höchſt komplizirten, ja unberechenbaren Bahnen zweier Menſchen, die, wie ſie moraliſch, ſozuſagen, aus unbekannten Fernen kommen, ſo auch wieder in unbekannte Fernen ſich verlieren; und, indem ſie dem glatten Spiegel ruhig bürgerlichen Lebens bald dieſe, bald jene Seite ihres flimmernden, ſchillernden Weſens zuwenden, auch über jenes die ſeltſamſten, weit in das Dunkel hinaus leuchtenden und dämmernden Reflexlichter werfen.

Das gilt vor allem von der Heldin, einer für den Künſtler, und ich glaube auch für jeden Laien, dem die Geiſterwelt nicht verſchloſſen iſt, in der wunderbaren Kühnheit der Konzeption und der brillanten Technik der Ausführung unendlich anziehenden Figur. Ich wüßte ihr in dem ganzen Umfange der mir bekannten Romanlitteratur in dieſem Betracht nur Eine an die Seite zu ſtellen: Becky Sharp in Vanity Fair. Aber unſer Dichter ſcheut den Vergleich ſo wenig, daß er an einer bedeutſamen Stelle ſelbſt den Titel von Thackerays Meiſterwerk citirt. Und in Wahrheit! er braucht den Vergleich nicht zu ſcheuen; ja, ich nehme keinen Augenblick Anſtand, dem deutſchen

Dichter die Palme zu reichen. Silvia beſitzt alles, was Becky zu einer äſthetiſch ſo eminenten Figur macht: die Präziſion des Verſtandes, die Schlagfertigkeit des Wortes und des Witzes, die ſtählerne Kraft des Willens, den prickelnden Reiz der Sinnlichkeit und die ſonſtigen goldenen Gaben der Aphrodite; aber ſie beſitzt noch mehr; und dieſes „mehr" konnte ihr nur ein deutſcher Dichter geben: die fauſtiſche Seele, um die ſich Gott und der Teufel ſtreiten. Becky iſt gerichtet, eigentlich von vornherein und durch alle Stadien des Prozeſſes: ſie liebt eben niemand, als ſich ſelbſt. Ernſthaft für ſie zu plaidiren, kann nur der nackten Frivolität einfallen, wenn der überhaupt etwas ernſthaft wäre. Von Silvia werden uns viel, viel ſchlimmere Dinge berichtet, als von denen Beckys kühle Philoſophie ſich jemals träumen läßt; und doch! als ſie zuletzt, den Heißgeliebten zu retten — ſiehe 4. Band S. 189 — ja, wem da nicht die Goetheſchen Verſe einfallen, jenes troſtreiche, erhabene Evangelium:

Es freut ſich die Gottheit der reuigen Sünder;
Unſterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor —

für den iſt vermuthlich — der Roman nicht geſchrieben.

Mutatis mutandis gilt dasſelbe auch von dem zweiten Wandelſtern des Romans; aber ich muß mich hier mit dieſer Andeutung begnügen, um noch ein paar Worte für eine dritte merkwürdige Perſönlichkeit zu behalten.

Ja, dieſe dritte iſt — rein äſthetiſch genommen — vielleicht die merkwürdigſte des ganzen Buches. Es iſt nämlich — ein Todter, der zu uns nur noch durch die Reminiscenzen der Lebenden und durch ſein Tagebuch ſprechen und in die Geſchichte eingreifen kann. Nun ahnt auch der Laie, wie ſehr mißlich das iſt. Jeder hat ſchaudernd an ſich ſelbſt erfahren, welche Schrecken in einem Tagebuch auch ſolcher Perſonen, die noch

im Licht der Sonne des Romans wandeln, lauern können, und daß nur ein ganz kniefester und schwindelfreier Leser sich an die Lektüre machen darf. Hier nun übernehme ich die volle Verantwortung, wenn man meiner Empfehlung folgt und das Tagebuch im dritten Band von der ersten bis zur letzten Seite liest. Es steht kein Wort zuviel darin; aber freilich auch keines, das nicht ein Nagel wäre zu dem Sarge, in welchem ein bedeutender Mensch das gebettet hat, was auch andere, als die Teufel, Höllenleid nennen. Ja, der Leser kann diese Seiten schon deshalb nicht überschlagen, weil dieselben Dinge enthalten, die für die Geschichte nicht nur von Wichtigkeit, sondern so wichtig sind, daß ohne sie die Geschichte gar nicht mehr dieselbe Geschichte wäre; oder, es anders auszudrücken: weil dieses Tagebuch ein integrirender Theil des Romans ist. Und wenn der Dichter diesen Theil nicht an den Anfang stellte, wohin er scheinbar gehört, sondern in die Mitte der zweiten Hälfte, wo er von der größten Wirksamkeit ist, so ist das eben einer jener Kunstgriffe, die deshalb nicht zu verachten sind, weil sie der alte Homer bereits geübt hat.

Wenn so durch diese drei seltsamen Gestalten der moralische Horizont unermeßlich erweitert wird, so verdankt man, wenigstens den beiden Erstgenannten, auch die Ausbreitung der räumlichen Grenzen. „Unwillkürlich gedachte er des Ganges, den er Hand in Hand mit ihr nach dem Fichtengehölz jenseits des Baches von Virginia-City, auch an einem Abend, gemacht" — heißt es einmal, während der Held und die Heldin an einem Winterabend die Linden entlang gehen; aber der Leser ist längst auf diese Phantasiesprünge vorbereitet; er ist mit diesem tollen Gesellen, mit diesem dämonischen Weibe längst „drüben" gewesen, und hat mit ihnen dem „Sturm Gottes" gelauscht, der über die Prairien von Kansas rauscht und in den Herzen der

Zöllner und Sünder und — Heiligen Dinge aufrührt — „wie in einem Tollhause“.

Daß der Dichter nebenbei dieses „drüben“ so anschaulich schildert — dafür mag er ja zum Theil Bret Harte und anderen jetzt stark in Mode gekommenen amerikanischen Novellisten dankbar sein; aber wir sind ihm deshalb nicht weniger für die Treue der „Lokalfarben“ verpflichtet. Bei dem Versuch, die Welt aus der Tiefe seines Gemüthes zu konstruiren, stößt man unweigerlich auf unüberwindliche Mächte.

Jene exotischen Menschen indessen sind es keineswegs allein, die dem Roman die nöthige Weite und Breite geben; auch die auf dem zweiten Plan dürfen sich voll ausleben. Wir verlassen sie auf der letzten Seite weit anders, als wir sie auf der ersten fanden: vertieft und gereift zu jener Sittlichkeit, die, wenn sie auch durchaus nicht den Zauberreiz besitzt, welcher jene dämonischen Gestalten umwittert, den soliden Vorzug hat, uns die moralische Welt zu verbürgen.

Dann aber ist noch ein zweiter Umstand, auf den ich die Aufmerksamkeit des Lesers lenken möchte.

So wenige Personen es sind, so gut sind sie gewählt. Der Adlige, der Fabrikherr, der Handwerker, der Pietist — sie stehen nicht für sich da, sie repräsentiren ihre Gattung. Solche „representative men“ und — „women“ aber zu schaffen, ist die Aufgabe aller höheren Poesie, die in erster und letzter Linie die Darstellung und Inscenesetzung typischer Menschen ist und bleibt. Der Streit zwischen den Idealisten und Realisten wird sich immer darum drehen, den Punkt zu fixiren, bis zu welchem man die Naturnachahmung treiben darf und muß, damit jene höhere, künstlerische Wahrheit, die ja auch die enragirtesten Realisten anstreben, nun auch wirklich erreicht werde.

Hier nun hat unser Dichter, glaube ich, fast überall das

Richtige mit seltenem Takte getroffen, und wiederum eben gerade dadurch die scheinbar engen Grenzen seiner nicht eben komplizirten Geschichte nicht künstlich, wohl aber höchst kunstvoll erweitert. Und wenn er wirklich hier oder da die Bescheidenheit der Natur, wie es Shakespeare ausdrückt, verletzt haben sollte, und etwa einen Handwerker denken und sprechen läßt, wie — nach meinem Dafürhalten — niemals ein einzelner Handwerker je gedacht oder geredet hat, sondern nur ein Handwerkerverein in abstracto — man entschuldige die unmögliche Annahme — denken oder reden würde, so sind das Dinge, über die sich streiten läßt, und über die ich gerade deshalb mit dem Autor nicht rechten will.

Worüber sich aber gar nicht streiten läßt, ist: daß der Dichter sich nur künstlerischer Mittel zu bedienen, in Sonderheit der epische Dichter nichts zu thun hat, als uns handelnde Menschen vorzuführen. Karl Frenzel ist ein viel zu kritischer Kopf, als daß er für diesen ästhetischen Fundamentalsatz noch einen Beweis fordern sollte; und so hat er denn auch, was ihm theoretisch feststeht, in diesem Werke fast ausnahmslos praktisch geübt mit jener Kunst, die so einfach scheint, und die so schwer ist, daß ich wenige Novellisten kenne, die auch nur eine Seite schreiben können, ohne sie auf das kläglichste zu verleugnen.

Fast ausnahmslos! aber, da Ausnahmen die Regel bekanntlich nur sanktioniren, wird er es mir nicht verargen, wenn ich ihn daran erinnere, daß er hier und da zu Mitteln — ich sage nicht: seine Zuflucht genommen — aber doch gegriffen hat, die nicht echt künstlerisch sind.

Ich spreche nicht von gewissen stehen gebliebenen Reflexionen über seine Personen, oder Dinge, die seine Personen angehen. Ist man ja gewohnt, daß die Romane einem Festsaal gleichen, in welchem die Dekorateure das ganze Gerüst und ihr sämmt-

liches Handwerkszeug haben ſtehen und liegen laſſen, und ein geehrtes Publikum daran auch nicht den mindeſten Anſtoß nimmt! — wie ſollte ich in dieſem Falle von den paar Spähnen, die überſehen ſind — denn um mehr handelt es ſich nicht — viel Aufhebens machen! So etwas findet ſich „beim Auskehren“.

Eine ganz andere Aufgabe iſt es, die Relation von der Vergangenheit der Heldin im dritten Bande ſo durchzuarbeiten, daß ſie wirklich „in Schattenbildern, als wäre es ein Schauſpiel aus der Laterna magica“, an ihres „Geiſtes Aug'“ vorüberzieht — eine andere, unendlich ſchwere Aufgabe — ich weiß es wohl — aber auch unendlich lohnend — wenn ſie gelingt.

Hier iſt es nicht gelungen, trotz wiederholter Anſätze. „Sie hatte ſich einen Stuhl an das Feuer gerückt, um weiter zu träumen.“ — Aber das iſt kein Traum! das iſt eine ſehr intereſſante Geſchichte, ſehr gut erzählt — von wem?

Der Aeſthetiker Karl Frenzel weiß ſicher die Antwort auf dieſe Frage und hat ſie dem Dichter Karl Frenzel längſt ins Ohr geraunt. Wäre ich davon nicht überzeugt, würde ich ſie nicht aufgeworfen haben. Mohren weiß waſchen zu wollen, iſt ein Geſchäft für Thoren; einen Flecken von einem ſchönen Gemälde zu entfernen, eine Pflicht für den, der es mit der Kunſt ernſt meint.

Ganz fleckenlos dagegen und geradezu muſterhaft iſt die Behandlung des Lokals, in der weiteſten Ausdehnung des Wortes. Da iſt nie ein Strich zu viel, nie ein Strich zu wenig: ſtets iſt es nur der Hintergrund, der nur ſo weit Bedeutung und Berechtigung hat, als er vorhanden ſein muß, damit ſich die Figuren plaſtiſch von ihm abheben.

Und wenn ich hinzufüge, daß dieſer Hintergrund der uns Bewohnern „der norddeutſchen Hauptſtadt“ allbekannte iſt, den wir, ſozuſagen, auswendig, und von dem wir nicht all-

zuviel Erbauliches wiſſen; und es dem Dichter doch gelungen iſt, ohne daß er auch nur einmal der Wahrheit Zwang anthäte, dieſe geradzeiligen Straßen, dieſe flachen Flußufer poetiſch zu verklären, ſo iſt es nur ein neuer und letzter Beweis, daß er es verſtanden hat, die Gegenſätze der poetiſchen Behandlungsweiſe auszugleichen, und ſo ein Werk zu ſchaffen, das, wie ihm zur Ehre, ſo der deutſchen Romanlitteratur zur Zierde gereicht.

Frau Venus.*)

Gegen das vorſchnelle Urtheil der Menge: daß das ſtofflich reichere Werk deshalb ſchon das bedeutendere ſei, wird ſich der Kenner zwar immer ſkeptiſch verhalten, aber niemals mehr, als wenn es ſich um die Werthabſchätzung verſchiedener Werke eines und desſelben Künſtlers handelt. Er weiß, was von dem Merckſchen: „das können die andern auch," zu halten iſt; er verſtattet dem Künſtler gern, ſich an kleineren Vorwürfen von den größeren zu erholen, und er begreift vollkommen, wie es den ſein Atelier ſinnend Durchwandelnden unwiderſtehlich reizen kann, ein intereſſantes, von ihm bereits behandeltes Thema abermals in Angriff zu nehmen, um demſelben eine neue Seite abzugewinnen und, wenn er es vielleicht auch ſo noch nicht erſchöpft, doch den unvermeidlichen, unverrechenbaren Reſt auf den kleinſten Ausdruck zu bringen.

Ich müßte mich ſehr irren, oder es ſind eben dieſe letzteren

*) Roman. Stuttgart und Leipzig. Verlag von Eduard Hallberger. 1880.

Erwägungen geweſen, welche Frenzel beſtimmten, ſeiner „Silvia“ die „Frau Venus“ folgen zu laſſen. In beiden Romanen handelt es ſich im Grunde um dasſelbe Thema; beide Romane erzählen uns die Geſchichte eines Weibes, welches, durch beſondere und beſonders unglückliche Verhältniſſe aus der eingehegten Bahn der geſellſchaftlichen Sitte und Sittlichkeit geſchleudert, in dieſe Bahn zurück- oder, wenn man will, hineinſtrebt; und beide Romane gipfeln in der Frage, ob dieſes Streben von Erfolg gekrönt ſein kann oder nicht.

Hier iſt nun ſogleich die Verſuchung abzuweiſen, eine Parallele zu ziehen zwiſchen der deutſchen und der franzöſiſchen Weiſe, derartige Stoffe zu behandeln und zu verwerthen: dazu wäre eine beſondere Abhandlung erforderlich. Ich muß mich damit begnügen, den deutſchen Dichter mit ſich ſelbſt zu vergleichen; zu ſehen, wie er in der ſcheinbar identiſchen Aufgabe doch ſehr weſentlich verſchiedene Faktoren zur Verrechnung bringt und nun ſelbſtverſtändlich auch zu ſehr weſentlich verſchiedenen Reſultaten gelangt.

In „Silvia“ wird die obige Frage verneint. Silvia kann nicht „gerettet“ werden. Der genialiſche Schmettow formulirt in ſeiner draſtiſchen Weiſe das Facit von Silvias Leben im Gegenſatz zu dem freundlichen Loſe der andern ſo: „Alles fein und ſäuberlich, wie es ſich für die geſitteten Leute ziemt. Sind nun einig — jedes Glück, langes Leben ... Amen! Aber für Silvia hätte es nicht gepaßt ... Sie war eine Tochter der Freiheit und der Wildniß.“ — Und gleich darauf: „Wer hieß die Närrin auch mehr ſein wollen als unſereins? Sie lieh ihr reiches Kapital dem Unſichtbaren, und die Unſichtbaren zahlen eine einzige Dividende: den Tod.“

Das klingt, in Anbetracht des bedenklichen Lebenswandels der Heldin, für den erſten Moment ein wenig prahleriſch, aber iſt in tieferem Sinne doch buchſtäblich richtig. Silvia

iſt eine großartig angelegte, eine wahrhaft fauſtiſche Natur. Sie hat heiß und ſchmerzlich in langer ſchweigender Nacht gerungen mit dem Unſichtbaren, daß es ſie ſegne; und erſt als der Segen ausbleibt, wirft ſie ſich dem Sichtbaren, Endlichen in die Arme und ſchwelgt in dieſen Armen, ohne doch Genüge zu finden, ohne doch die Sehnſucht nach dem Unſichtbaren, Unendlichen los zu werden. Sie, deren ſeidene Schleppe den Staub der Spielhöllen von Nizza und Monaco aufgewirbelt hat; ſie, auf deren Kleiderſaum der Schmutz der Tavernen Londons geſpritzt iſt: ſie ſchmachtet nach der Seligkeit einer reinen treuen Liebe; ſie hat ſich die Fähigkeit einer ſolchen Liebe voll und ganz bewahrt und achtet das Leben keinen Strohhalm werth, als es gilt, den Geliebten zu retten, trotzdem ſie weiß: er liebt ſie nicht — mehr noch, tauſendmal mehr und ſchlimmer: er liebt eine andere. So hat die Sünderin gültigſten Anſpruch auf die Freude der Gottheit, auf die Theilnahme und das Mitleid der Menſchen, gar nicht zu reden von dem Intereſſe, welches das geniale Weib, das „graue Räthſel" jedem Denkenden und Fühlenden einflößen muß; jedem, der Aug' und Ohr und Sinn hat für jenes Ungeheure, das „durch das Labyrinth der Bruſt wandelt in der Nacht".

Wie nun aber, wenn wir den grauen Schleier des Räthſels ein wenig lüfteten? uns nicht völlig in die Nacht des Labyrinths verlören? uns nicht weiter wagten als bis in die Vorhallen, wo die Nacht noch mit dem Tage ſtreitet, und aus denen man ſich auch ohne Ariadnefaden, wenn man nur ſeinen geſunden Sinnen friſch vertraut, zum hellen Leben der Wirklichkeit retten kann?

Der poetiſche Niederſchlag dieſer Erwägungen, welche ſich dem Dichter der „Silvia" mit Nothwendigkeit aufdrängten, iſt „Frau Venus" — eine ſehr viel beſcheidenere Figur trotz

des anſpruchvollen Namens, der ihr ja überdies nicht perſönlich eignet, ſondern dem Bilde der Anadyomene, zu welcher ſie Modell geſtanden. An der Julia, wie ſie in Wirklichkeit heißt, iſt im Grunde auch alles wirklich und nichts räthſelhaft. Sie iſt nicht, wie Silvia, ein funkenſprühender Komet mit ſchwer zu berechnender Bahn, der durch alle höchſten Himmel und alle dunſtigſten Erdennähen ſchweift, um jäh zu erlöſchen, nachdem er eben noch hellſten Glanzes geſtrahlt. Sie iſt auch, trotzdem ſie ihr Pfad über recht bedenkliche Sümpfe geführt, nicht einmal ein Irrlicht. Sie iſt ein ſchönes, nicht hervorragend geiſtreiches und ganz gewiß nicht geniales, aber dafür mit einer tüchtigen Portion geſunden Menſchenverſtandes und dem praktiſchen Blick für „das, was iſt“ ausgeſtattetes, im Grunde gutherziges Mädchen. Silvia könnte in einer der best regulated families das Licht erblickt haben und in den rangirteſten Verhältniſſen aufgewachſen ſein: ihr Schickſal wäre doch ein beſonderes geweſen, denn das Alltägliche, auch in einer leidlichen, ja ſchönen Form, hätte ihr nicht genügt; — Julia iſt eine nahe Verwandte der hübſchen Dirne, aus deren Munde der Dichter der Venetianiſchen Epigramme ein Gebet vernahm, wie er es nie „frommer gehört“. Silvia mußte den reichen Fabrikanten, den Vater, der vielleicht der beſſere Mann war, ausſchlagen und in den Tod ſchicken, weil ſie den Sohn liebte mit jener Liebe, die nicht rechnet und nicht marktet; — Julia ſchließt ohne allzu große Mühe ein Compromiß zwiſchen dem Schmerz um ihre verrathene Liebe und dem Willen zum Leben und geht hin und heirathet den Großhändler, für den ſie ſchlechterdings nichts empfindet als höchſtens ein achtungsvolles Wohlwollen. Freilich fällt ſie dann vor dem Bilde der Meerentſtiegenen, zu welchem ſie den Geliebten begeiſtert, in Ohnmacht, als ſie nach deſſen gewaltſamem Ende unverſehens herantritt; aber — „der ein-

geborene leichte Sinn des ſchönen Weibes tragen ſie wieder empor", und, „die Hand auf die Bruſt legend, ſingt ſie leiſe ihr Lieblingslied: Dormez, dormez, ma belle; dormez, dormez toujours."

Das iſt nicht tragiſch wie Silvias Sturz von dem Schwindelſteg in den Abgrund, aber es iſt wahr, es iſt logiſch, und ſo ſind wir es zufrieden und laſſen es den Dichter nicht entgelten, daß neben dem kleineren und anſpruchsloſeren Bilde das größere und farbenprächtigere jener dämoniſchen Frau hängt. Die Hauptfrage iſt und bleibt: hat ſich der Dichter innerhalb dieſes kleineren Rahmens zur Klarlegung des geringeren und, wenn man denn durchaus will, proſaiſcheren Vorwurfs ebenſo wie dort nur künſtleriſcher Mittel bedient?

Ich freue mich, dieſe Kardinalfrage unbedingt bejahen zu können.

Unbedingt, auch wenn ich folgende Bemerkung nicht zurückhalten darf, die, falls ſie einen Tadel involvirt, ſich doch nicht ſowohl auf die Mittel als, ich möchte ſagen, auf den Effect bezieht.

Je näher uns nämlich der Künſtler ſeine Perſonen gerückt hat; je durchſichtiger die Atmoſphäre iſt, in welcher ſie ſtehen; je ſchärfer ſie ſich von dem Hintergrunde abheben; je genauer wir ihr Thun und Laſſen zu kontrolliren vermögen; je feſter uns gewiſſermaßen von dem Künſtler ſelbſt der Maßſtab: der Maßſtab des Alltagslebens, in die Hand gedrückt wird, deſto mehr fühlen wir uns auch verſucht, von der uns freundlich gewährten Möglichkeit als von einem guten Rechte Gebrauch zu machen und zu fragen: befinden wir uns ſchließlich (und noch mehr: über den Schluß hinaus) denn wirklich noch auf dem Boden von Vanity fair, — nicht dem allegoriſchen, ſondern dem aktuellen, in welchem wir nicht nur wiſſen, wo unſere Freunde wohnen, ſondern auch wie hoch und wie ſie wohnen,

und wie ihre Situation sonst ist, und so mit oder ohne Grazie in infinitum. Ich fürchte nun, fürchte sehr, es werde der Frau Erich Pflug, in Anbetracht dieser so höchst unbequemen, aber unausrottbaren Neugier der lieben Nächsten, die Erinnerung ihrer Vorgeschichte, trotz alledem und alledem, manche trübe Stunde bereiten! Und so wünscht gewiß der sinnige Leser dem Grafen Berghausen, den er herzlich lieb gewonnen, von ganzem Herzen: er möge niemals, was ihm doch so leicht passiren könnte, dem Fürsten Iwan Uwaroff begegnen. Der gute Graf! Er hat sich bei Mars-la-Tour prachtvoll geschlagen und wird sich zweifelsohne, wenn ihm das Glück günstig, zu seinem Kreuz zweiter Klasse auch noch das erster holen. Und die Frage: wie befindet sich Ihre Frau Schwiegermutter? ist doch sicher eine harmlose; aber man möchte alles gegen nichts wetten, daß der tapfere Gardeoffizier tausendmal lieber eine tod- und verderbensprühende Batterie attackiren wird, als sich auch nur der Möglichkeit dieser Frage aussetzen.

Schließt diese Bemerkung, wie gesagt, einen Tadel ein, so wiegt derselbe jedenfalls sehr leicht, wenn man, wie billig, in die andere Wagschale die zweifellosen Vorzüge des Romans legt: die korrekte Zeichnung und plastische Ausrundung der aus der Fülle des konkreten Lebens herausgegriffenen Gestalten; die bei aller photographischen Treue doch stilvolle, echt epische Behandlung der Scenerie, mag dieselbe nun ein Gesellschaftssalon, oder ein Künstleratelier, oder ein vom Wintersturm durchbrauster nächtlicher Wald sein; die unentwegt sichere Führung der Fabel und — als letztes, nicht geringstes — die vollkommene Decenz, mit welcher ein Thema behandelt ist, das unter weniger feinen, kunstgeübten Händen seine bedenklichen Seiten nicht bloß herauskehren könnte, sondern — wir alle wissen es — in mehr als einem Roman,

mehr als einem Drama jenseits und — diesseits des Rheins herausgekehrt hat.

Die Geschwister.*)

Der ungeheure Vortheil, welchen dem antiken Epiker Göttermythus und Heroensage gewährten, kann von niemandem so völlig gewürdigt, so schmerzlich entbehrt werden als von seinem modernen Bruder, dem Romandichter. Wenn der Sinn und die Kraft jenes von vornherein auf ganz bestimmte Stoffe sich richten durfte, ja richten mußte — Stoffe, die ihm überdies von langer Hand, zum unmittelbaren Gebrauch schicklich, vorbereitet waren — und er so gewissermaßen einem fast fertigen Kosmos gegenüberstand, dessen letzte poetische Ornamentirung ein günstiges Geschick seinem Genius und seiner Kunst vorbehalten, — muß im schroffsten Gegensatz zu ihm der moderne Romandichter, bevor er an sein eigentliches Geschäft gehen darf, mit höchstem Scharfsinn und Aufbietung einer gewaltigen Kraft erst einmal ein unermeßliches chaotisches Material prüfen, entwirren, sichten, ordnen, bis es ihm gelingt, einen Stoff zu finden — ein Fragment, dem er eine Form geben, an dem er den Inhalt der Zeit auf seine Weise demonstriren kann.

Selten, sehr selten, daß ihm die Zeit selbst die Last dieses Vorgeschäfts bis zu einem gewissen Grade abnimmt, indem sie die in unendlichen Wirbeln ununterbrochen dahinwallende Masse ihres Inhalts hier oder da zu einer krystallenen Kugel

*) Roman in vier Büchern. (Berlin, Verlag von Gebr. Paetel.)

gleichſam ballt, welche der geſpannte Blick des Suchers erſpäht und mit raſch entſchloſſener Hand aus der Fluth herauszuheben vermag, in die ſie bereits im nächſten Moment unterſchiedslos wieder verrinnen würde.

Oder, um es anders auszudrücken: es treten in dem Verlauf der Entwickelung jener Ideen, die in einer beſtimmten Zeit zum Durchbruch drängen, Kriſen ein, wo in dem bis zur höchſten Höhe entfachten Streit und Widerſtreit der ſich bekämpfenden Mächte das oft bis zur Unkenntlichkeit verſchleierte Objekt und Ziel dieſes Kampfes auf Momente klar hervortritt; und nicht bloß das Ziel, ſondern auch die Art und Weiſe des Kampfes, indem die Kämpfer im Augenblick der Entſcheidung gezwungen werden, voll und ganz Farbe zu bekennen und ihre Waffen offen zu zeigen, ſie mögen nun ehrliche oder unehrliche ſein, ſiegreich aufblitzen oder zerbrochen in den Staub des Blachfeldes ſinken.

Nicht jede ſolcher Kriſen freilich, als wie tief einſchneidend ſie ſich auch ſpäter in der Weltgeſchichte ausweiſen mag, iſt ohne weiteres ein günſtiges Objekt für den zeitgenöſſiſchen Romandichter, dem es immer ſchwer, ja unmöglich fallen wird, äußerlich große Maſſen, wie z. B. Kriegsheere, in die rechte Bewegung zu bringen und in die rechte Beleuchtung zu ſtellen. Soll er zu ſeinem Zwecke kommen, darf der Kampf, um deſſen Darſtellung es ſich für ihn handelt, nicht über ein räumlich zu großes Blachfeld ſich verbreiten; müſſen vor allem die geiſtigen Potenzen ſich nicht in ein diplomatiſches Dunkel hüllen, oder in ein paar eminenten Strategenköpfen konzentriren, oder aber als das ganze Volksgemüth durchlodernde Flammen bis zum Himmel ſchlagen. Auf das Geiſtige gerichtet, wie es die moderne Kunſt, auch die epiſche, einmal iſt, erreicht ſie ihre Abſicht leichter und beſſer, wenn der Schwerpunkt des Kampfes in die geiſtige und gemüthliche Sphäre

fällt, die materielle Sphäre freilich — in Peripetien des Glückwechsels Einzelner, in Verschiebungen des Besitzstandes, der sozialen Lage vielleicht ganzer Klassen partizipirt — immer aber doch in einem Grade, der sich noch berechnen, übersehen und — was für den Dichter das Entscheidende — darstellen läßt an dem Schicksal von Individuen, das für das Schicksal von Hunderten oder Tausenden typisch ist.

Nur wer diese Bedingungen und Einschränkungen der modernen epischen Kunst wohl erwägt, wird begreifen, warum der gewaltige Völkerkampf von 1870 und 1871 in dem deutschen Roman der Gegenwart kaum eine Spur hinterließ, während die in den Jahren 1872 und 1873 eintretende sozial-ökonomische Krisis unsere Romandichter wieder und wieder anreizt, dem krausen Urbild ein poetisch verklärtes Abbild zu geben.

Trat doch in dieser merkwürdigen Zeit die treibende Tendenz, die „ruling passion“ der modernen civilisirten Menschheit: mit Hintansetzung aller transzendenten Ideale das aktuelle Leben in materieller Hinsicht nach Möglichkeit auszubeuten, bei uns gleichsam verkörpert hervor. Berauscht von dem kolossalen Erfolge, den die Nation, weil sie ausnahmsweise einmal einig gewesen, auf den Schlachtfeldern errungen, glaubte jeder Stand, ja glaubte jeder Einzelne in dem Kampf um ein Dasein, wie es ihm jetzt allein noch menschenwürdig schien, auf eigene Faust die holde Basileia, die Göttin des Erdenglücks und der Erdenfreuden, erobern zu können. Vergessen war der bescheidenen Väter mahnendes Beispiel, in den Wind geschlagen der Dichter, der Weisen hochsinnige Lehre; jeder hatte nur den Vordermann in der rasenden Jagd nach dem Glück im Auge; für Tugend galt nur die Kraft, sich an dem Mahl des Lebens einen guten, womöglich den besten Platz zu erobern. Hier und da tauchte einer aus der Menge auf, an welchen sich der Ruf dieser Tugend in eminentem Grade

heften durfte: man wies auf die Auserwählten mit ſtaunenden Fingern, verfolgte mit athemloſer Spannung ihren Aufflug zu ſchwindelnder Höhe, wünſchte ſich Flügel, es ihnen nach- und gleichthun zu können.

Dann kam der Rückſchlag; kam, obgleich vorbereitet und von den wenigen Beſonnenen vorausgeahnt und verkündigt, für die gedankenloſe Menge mit der blitzartigen Schnelle und betäubenden Gewalt eines urplötzlich hereinbrechenden furchtbaren Naturereigniſſes. Der Milliardenplatzregen ſchien aufgeſogen wie der Tropfen auf einem glühenden Stein; der aus Schwindelwerthen aufgebaute Reichthum war zuſammengeſtürzt wie ein Kartenhaus; infolge der Entwerthung des Geldes der früher wirklich Reiche nicht mehr reich, der Arme ärmer als je. Als ſchnödes Unkraut, nicht werth ins Feuer geworfen zu werden, erwies ſich, was man für in alle Zukunft nutzreichen Samen gehalten und angeprieſen; das eben noch glorreich aufblühende Land glich einem Trümmerfeld, die Sieger in ſo viel rühmlichen Schlachten einer geſchlagenen Armee, die den Rückzug antreten muß und bei der der Rückzug zur ſchmählichen Flucht ausartet. Und das alles: der Hochmuth und der Fall, die Aſpiration und die Ernüchterung, der Wahnſinn und die Douche — ſo nahe nebeneinander, daß der Kauſalnexus mit Händen zu greifen war, die grauſame Folgerichtigkeit dem kurzſichtigſten Auge klar werden mußte. Und welch ein Feld nun für den Nationalökonomen, für den Moraliſten, den Geſchichtsforſcher! welch ein Stoff vor allem für den epiſchen Dichter, dem ſich endlich einmal die Geſellſchaft, die er ſchildern ſoll und deren kaleidoſkopiſch bunten Wechſel er nicht zu fixiren vermag, in ihrer wahren Geſtalt gezeigt: ein Titane, der den Himmel ſtürmen will und von Zeus' Blitzen auf die platte Erde zurückgeſchmettert wird!

Zwar das Bild ſcheint herzlich falſch, wenn wir in den

Romanen, welche dieſen Stoff behandeln, die Menſchen in ihrem Thun und Treiben beobachten. Man glaubt da eher mit Pygmäen zu thun zu haben. Aber mit dem tertium comparationis: der unermeßlichen Gier nach einem Unerreichbaren — vielmehr nach einem etwas, das, ſelbſt wenn es erreicht werden könnte, der raſenden Anſtrengung nicht werth iſt — hat es doch ſeine volle Richtigkeit. Und uns zum anderen Male in eigenthümlicher Auffaſſung und Beleuchtung jenen ſeltſamen, in der draſtiſchen Wirklichkeit des Anfangs der ſiebziger Jahre vorgebildeten tragi-komiſchen Himmelsſturm an dem Beiſpiel einiger beſonders typiſcher Stürmer zur klaren überſichtlichen Darſtellung gebracht zu haben, iſt das hohe Verdienſt der Dichtung, deren Titel dieſen Zeilen voranſteht.

Wegen dieſes Titels freilich möchte ich gleich mit dem Dichter rechten. Nach meiner Anſicht haben nur zwei Arten von Titeln — ich ſpreche ſelbſtverſtändlich nur von Romantiteln — eine Berechtigung: diejenigen, welche, meiſtens nicht ohne Hülfe einer gewiſſen Symbolik, den Kreis der Ideen, in welchem ſich der Roman ausſchließlich oder vorzugsweiſe bewegt, einigermaßen (ganz können ſie es nie) decken oder doch ungefähr andeuten; ſodann jene, welche aus nichts als aus dem Namen des Helden beſtehen. Die letztere Art iſt jetzt ein wenig aus der Mode gekommen, was ich bedaure, trotzdem ich ſelbſt der neuen: der der ſymboliſirenden Titel, beinahe ausſchließlich zu huldigen ſcheine. Denn wenn man es recht bedenkt, iſt ſie doch die einzig ſachgemäße, die freilich nichts andeutet, aber auch nichts verräth, nicht zu viel, aber auch nicht zu wenig ſagt. Schon die Zuſätze, Lehrjahre, Wanderjahre zu Wilhelm Meiſter, ſo fein und ſinnig ſie auch gewählt ſind, thun des Guten zu viel, während der bloße Name des Helden als Titel den Dichter nirgends kompro-

mittirt, niemals dem kritiſchen oder unkritiſchen Leſer zu einer ſchielenden Auffaſſung des Inhalts Veranlaſſung giebt. Nun ſcheint ja allerdings unſer Titel: „Die Geſchwiſter“, das Richtige zu treffen, indem er wenigſtens die Helden — auf den nackten Namen kommt es am Ende nicht an — klar heraushebt und herausſtellt. Ich ſage: die Helden, und muß wohl ſo ſagen, und nach dem Sprachgebrauch iſt a priori zu ſchließen, daß es ihrer zwei ſein werden. Aber wie? Kann denn ein und derſelbe Roman zwei Helden haben? ich meine: ein guter Roman — und der Frenzelſche iſt ein ſolcher und ſogar ein ſehr guter. Ich glaube: nein; ſo wenig, wie er gar keinen Helden haben kann. Ich glaube, daß, wenn das letztere, und wäre es von dem Dichter ſelbſt, z. B. von Thackeray in ſeinem Vanity fair, behauptet wird, es auf einen Scherz hinausläuft; und wo das erſtere, wie in unſerem Fall, es auf einem Irrthum beruht.

Glücklicherweiſe hier auf einem nachträglichen, unſchädlichen, wie er leicht aus der Befangenheit, mit welcher der Dichter ſeinem vollendeten Werke gegenüberſteht, reſultirt; keineswegs auf einem fundamentalen, ich meine einem ſolchen, der ſchon in der erſten Konzeption des Werkes gelegen hätte und dann freilich durch die ganze Konſtruktion desſelben in ſeinen ſchädlichen Folgen nachweisbar ſein würde. Davon kann hier nicht die Rede ſein; im Gegentheil, mir iſt keinen Augenblick fraglich, daß es in des Dichters Kopfe, wie gebührlich, nur einen Helden für ſeinen Roman gab und daß Magda Tarnow in jeder äſthetiſchen Bedeutung des Wortes dieſer Held oder — was auf dasſelbe herauskommt — dieſe Heldin iſt. Sie iſt der Mittelpunkt des Kreiſes, welchen die Handlung des Romans umſchreibt und ausfüllt; die Centralſonne, um welche die anderen Exiſtenzen entweder planetariſch ſich bewegen, oder von der doch die kometiſchen Naturen in

ihrer ſchweifenden Bahn alterirt werden; ſie iſt der Maßſtab, an dem wir unwillkürlich die anderen und an dem ſie ſich ſelber, bewußt oder unbewußt, meſſen: ihre Augen ſind es, durch welche der Dichter uns Welt und Menſchen ſehen läßt, weil er ſelbſt ſie durch eben dieſe Augen geſehen hat, und durch welche wir gerade deshalb auch wieder in die Seele des Dichters ſehen können.

Klare, kluge Augen, die kein Schein, und wäre er noch ſo glänzend, blendet; vor denen keine Inkonſequenz, und geberdete ſie ſich noch ſo logiſch, keine Unwahrheit, und hüllte ſie ſich noch ſo dicht in das Gewand der Wahrheit, Gnade findet; Augen, die nichts anderes ſehen wollen und zuletzt, durch lange Uebung geſchult, auch nichts anderes ſehen als „das, was iſt"; Augen, die mit gütigem, zur Verzeihung geneigtem Blick auf dem Thun und Treiben der irrenden Brüder und Schweſtern ruhen, aber ſich mit grauſamer Schärfe nach innen kehren und jede Selbſtbeſchönigung niederblitzen, jedes Pactiren mit den eigenen Schwächen und Fehlern verzehren wie die Sonne den Nebel; Augen, durch die eine Seele ſchauen muß; die begreifen will, daß „nicht im Erwerben, ſondern im Bewahren die Lebenskunſt beruht"; — daß, wenn „dem Ganzen der einzelne mit ſeinem Wohl und Weh nur einer von Millionen Punkten, ohne Namen, in den meiſten Fällen ohne Werth iſt, doch für den, der wahrhaft wirken will, das Leben erſt bei dieſem einzelnen anfängt"; — nur „wieder die Güte, das Mitleid, die Menſchlichkeit der einzelnen die Elenden und Sklaven vor dem Staat ſchützt, wenn er, wie es der nothwendige Verlauf, eine Beute jener Herrennaturen geworden, die im Namen und zum Nutzen aller die Freiheit fordern, obwohl ſie wiſſen, es werden nur ihnen allein die Vortheile derſelben zufallen"; — und, um alles zuſammenzufaſſen: „allein die Liebe, nicht das Geſetz, ſollte denn wirklich die

Masse der Menschen zu ewiger Dienstbarkeit bestimmt sein, das Joch und Verhängniß derselben erleichtern kann".

Ich habe diese Aussprüche, unter anderen aus dem Munde der Heldin, excerpirt, weil sie mit besonderer Genauigkeit den Standpunkt derselben fixiren, welcher Standpunkt wiederum genau der des Dichters ist und gegenüber der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, sein mußte.

Denn mag auch einmal ein Diktator in grimmem Zorn über den Abfall des Volkes ihm die Tafeln des Gesetzes zertrümmert vor die Füße werfen — des Dichters, zumal des epischen, fromme Aufgabe wird es immer sein, diese Trümmer wieder zusammenzusuchen, zusammenzustellen, auf daß die verwilderte Menge. das heilige Gebot wieder lesen und lieben und an einem hinzugefügten, gut gewählten Beispiel den geheimnißvollen Sinn verstehen lerne.

Ist dieser Sinn von dem Dichter, wie jeder Verständige zugeben wird, richtig gedeutet, so ist — womit denn freilich der Dichter steht und fällt — das Beispiel, will sagen: die Fabel, nicht minder gut gewählt. Mit fester Hand ist zuerst ein nicht allzu großes, leicht übersichtliches Terrain umrissen, in welchem wir uns — zu unserem großen Vortheil — mit den Personen nur selten von einer Stelle zur anderen zu bewegen brauchen, eigentlich nur zwischen zweien: der schlesischen Provinzialstadt mit ihrem Bahnhof, der „weißen" Villa der „Geschwister" im Thal, dem Schloß des Fürsten Rybnik auf dem Hügel und Berlin mit dem alten fürstlichen Palais, dem neuen Prachtbau Egons auf dem ehemaligen gräflich Roßschen Terrain und etwa noch dem Häuschen der treuen Dienerin Marthe Lebrecht in der Vorstadtstraße. Von langathmigen Beschreibungen dieser wenigen verschiedenen Lokale keine Spur; ein paar scharfgezogene Linien, ein paar klare charakteristische Farben genügen, um uns alles, was wir sehen sollen und zu

sehen brauchen, auch wirklich voll sehen zu lassen. Ich habe schon bei früheren Gelegenheiten die große Kunst, mit welcher Karl Frenzel diesen so überaus wichtigen Theil einer epischen Aufgabe behandelt, rühmend hervorgehoben und finde dieselbe hier auf einer noch höheren Stufe als z. B. in der „Silvia", wo die Auswanderung in die Provinz, zu welcher uns der letzte Theil zwang, ein wenig unvermittelt kam, während diesmal die Erzählung in schönem Kreislauf uns wieder zu dem uns längst vertrauten Ausgangspunkt zurückführt.

Es ist kein Zufall, daß der klaren Anordnung und Eintheilung des zweckmäßig berechneten Raumes der (bis auf ein Zuviel, von dem später die Rede sein wird) nicht minder klare Umriß und sichere Aufbau der einfachen Fabel entspricht. Verhältnißmäßig wenige Personen, die sämmtlich (mit einer einzigen Ausnahme) zu diesem Aufbau nöthig und deren Schicksale ebenso, wie es sich ziemt, je nach ihrem Werth und ihrer Wichtigkeit, mehr oder weniger fest an die Geschicke der Heldin geknüpft sind. Zuerst — und zwar so fest, daß der Dichter dadurch zu dem Zwei-Helden-Titel verleitet werden konnte — das Schicksal Egons, ihres leichtlebigen Bruders, der, wenn er nun schon einmal kein Künstler werden durfte, wenigstens ein „königlicher Kaufmann" sein und nach allem, was köstlich auf dieser Erde ist, unter anderem auch nach seines Nachbars, des alten Fürsten Rybnik, schönem Weib, die kecke Hand strecken will; sodann der ritterliche Kürassierlieutenant a. D. und jetzige Bahnhofsinspektor Fritz von Barnim, der die tollen Sünden und Schulden seiner Jugend in langjähriger Selbstverbannung abgebüßt und abgezahlt hat und sich durch seine Treue und Liebe, seine charaktervolle Festigkeit und edle Selbstlosigkeit zum Geliebten und Gatten der Heldin durchaus qualifizirt; ebenso wie der kalte, schlaue, habgierige, in der Verfolgung seiner selbstischen Pläne vor keinem Verbrechen,

inkl. des Mordes, zurückschreckende Jesuitenzögling Edmund von Rodenschildt für das Zuchthaus, welches ihn der Dichter mit geistreicher Wendung freilich nicht in der landläufigen Form, wohl aber in dem ehrlosen Dienst einer gewissen, aller Welt feindlichen, nur sich selbst freundlichen Gesellschaft finden läßt; schließlich Ada, die rothhaarige Mignon des Romans, deren zwischen Kunstreiterluft und bürgerlichen Frieden schwankendes Seelchen leicht hätte verloren gehen können, nur daß sie sich noch zur rechten Zeit in den sicheren Schutz Magdas retten darf, um aus der Hand der Guten, Edlen die Hand des Geliebten zu empfangen, den die Großmuth der Schwester ebenso erst vor dem Verderben salviren mußte.

Weniger straff und leicht ersichtlich, aber noch immer fest und deutlich genug ist der Bezug, in welchem die anderen wichtigeren Personen zur Heldin stehen. Marthe Lebrecht stirbt in der Vertheidigung von wichtigen Familienpapieren, die sie niemand anvertrauen will als ihrer einstigen angebeteten Herrin; den lustigen Maler Gustav Kraus muß Magda erst durch die Vermittelung von Aufträgen ökonomisch so stellen, daß er mit einiger Aussicht auf Erfolg sich um die muntere Clarissa Kronheim bewerben kann; Clarissa selbst weiß für ihre intendirte, glücklicherweise durch den „Wiener Krach" unnöthig werdende Jessika-Flucht kein Ziel als eine Dachkammer bei Porzia-Magda; Leonie selbst, die kokette Gemahlin des Fürsten Rybnik, obgleich sich ihre Bahn sichtbar mit der Magdas selten kreuzt, vergleicht sich innerlich immer mit dieser, und Magda ist es auch, von welcher sie in dem Moment, wo sie „allen irdischen Wünschen" entsagt, schriftlichen Abschied nehmen muß, und wäre es auch nur, um zu guter letzt noch ein bischen „Komödie zu spielen". — In noch loserem Verhältniß stehen zu ihr der Fürst Alexander und Monsieur Villon; ja, wenn man will, sind die gegenseitigen Be-

ziehungen nur indirekt, nichtsdeſtoweniger aber die beiden Geſtalten (ganz abgeſehen von ihrem ſpeziellen hohen äſthetiſchen Werth) nothwendige Perſonen des Dramas, das ohne ihre Mitwirkung und ihr Eingreifen eben einen ganz anderen Verlauf nehmen würde, während ſich das letztere entſcheidende Kriterium auf Gerhard Schling nicht anwenden läßt. Gerhard Schling iſt für den Roman nicht nothwendig, und das iſt ſehr ſchade, denn er iſt an und für ſich eine vortreffliche Figur aus der weitverbreiteten Familie der Hackert. Er war auch — wenn ich eine Vermuthung ausſprechen darf — vielleicht einmal nothwendig in einem gewiſſen Stadium des Entwurfes, als der Dichter den Freiherrn Edmund von Rodenſchildt noch nicht zum Kloſter pardonnirt hatte, ſondern der irdiſchen Gerechtigkeit ausliefern wollte, welche bereits im erſten Kapitel durch die goldene Brille des Staatsanwaltsgehülfen von Haydebruch nach dem Verbrecher ſpäht — vergebens, wie die Sache jetzt liegt, die auch wohl ſonſt in jenem früheren Entwurfe anders und in einer Hinſicht beſſer lag. Ich müßte mich nämlich ſehr irren, oder der Dichter trug ſich urſprünglich mit einem größeren Plan, in welchen auch die Darſtellung der fürchterlichen Folgen einbegriffen war, die das Delirium der Herrſcher für die Argiver hat: die Spekulationswuth des „königlichen Kaufmanns" für die armen Fabrikleute, das fürſtliche Gründungsfieber für die elenden polniſchen Erdarbeiter an der neuprojektirten Eiſenbahn. Man kann die Fundamentlinien dieſes umfaſſenderen Grundriſſes noch jetzt deutlich erkennen an gewiſſen Stellen, wo die Mauern bereits bis zur Oberfläche gediehen waren, und man kann vielleicht bedauern, daß die größere und bedeutendere Intention ſchließlich nicht zur Ausführung und infolge deſſen u. a. die prächtige Geſtalt Gerhards, dieſes geborenen Wühlers und Agitators, zu ihrer wahren Geltung

kam. Jetzt treibt er ſich durch den Roman wie durch das Leben: ziellos, zwecklos; liefert Edmund mit dem gefundenen perlgrauen Handſchuh nicht ans Meſſer; greift auch in die von dieſem Böſewicht gegen Magda geſponnene Intrigue nur mit unſicherer Hand ein; ſeine Ahnung oder ſeine Wiſſenſchaft von Magdas Unglück nützt ihm nichts und ſchadet niemandem, denn „einzig Egons Erzählung von Richard Groß' Stellung im Tornowſchen Hauſe iſt für Edmund der Grund, dem Heimgekehrten ſeine Theilnahme zuzuwenden" — mit einem Worte: Magdas Geſchichte, d. h. der Roman, kann erzählt werden ohne die Hinzuziehung und Einmiſchung von Gerhard Schling.

Welches dieſe Geſchichte iſt?

Ich ſetze ſie, wie der Leſer längſt gemerkt haben wird, als ihm bekannt voraus; aber auch andernfalls würde es mir nicht beikommen, ſie ihm erzählen zu wollen. Ich würde es für ein Unrecht gegen den Autor halten, auf ein paar Seiten eine Geſchichte zu komprimiren, zu deren Bericht er ebenſo viele Bände brauchte — Bände, in welchen, wenn er gut künſtleriſch berichtet hat, kein Satz, kein Wort zu viel iſt. Ich würde es für ein Unrecht gegen das Publikum halten, welchem ich, im Falle es das Buch bereits kennt, mit meiner ſogenannten Analyſe, d. h. mit der nothwendig jämmerlich verſtümmelten Inhaltsangabe, nichts Neues ſage oder dem ich im anderen Falle das Vergnügen an der Lektüre weſentlich beeinträchtige; und ich wünſchte dringend, daß die Kritik ſich überall zu dieſer Anſicht bekennen, überall danach verfahren und ihren ohnehin ſchon meiſtens allzu kurzen Athem für ihr wirkliches Geſchäft zu Rathe halten möchte.

Unſer Geſchäft würde in dem vorliegenden Falle, nachdem wir dem Dichter bezeugen konnten, daß er ſeine Grundidee in dem von ihm beliebten beſcheideneren Umfange völlig zur

Darstellung gebracht — vermittels einer gut d. h. zweckmäßig erfundenen, einfachen, leicht verständlichen und doch verhältnißmäßig reichen, bunt gegliederten Fabel, die sich an den in einander verschlungenen Schicksalen einer Reihe lebensfähiger und lebensvoller charakteristischer und interessanter Gestalten abspielt — ich sage: unser Geschäft würde jetzt noch sein, zu untersuchen, ob er sich zur Erreichung seiner trefflichen künstlerischen Zwecke in jedem Punkte ebenso trefflicher künstlerischer Mittel bediente.

Ich hatte bereits oben Gelegenheit, zu rühmen, in wie vorzüglicher Weise der Dichter das Lokal — den Hintergrund, vor welchem sich die Gestalten bewegen und den der epische Meister immer zugleich mit den Gestalten sieht — zur Anschauung bringt: ohne sich in weitläufige Schilderungen zu verlieren, wie sie wohl der sinnige Reisende in sein Skizzenbuch schreibt, zu denen aber der Dichter, der seine Kraft zur Herausarbeitung seiner Menschen zusammenhalten muß, weder Zeit, noch Lust, noch Veranlassung hat.

Ich kann im ganzen und großen, was nun die Herausarbeitung dieser Menschen, d. h. das dichterische A und O, betrifft, jenes obige Lob mutatis mutandis wiederholen. Im ganzen und großen kommt die Darstellung der Menschen durch das einzig und allein legitime dichterische Mittel zu stande: dadurch, daß der Dichter sie sich selbst darstellen läßt, indem er sie in Bewegung, d. h. in Handlung bringt, wo sie ja dann, sie mögen wollen oder nicht, durch ihr Thun und Lassen, ihr Reden und ihr Schweigen ihr natürliches Wesen, das weder Kern noch Schale, sondern alles mit einem Male ist, offenbaren müssen. Das Lob würde unbedingt sein, wenn der Dichter nicht aus einem gewissen schädlichen Mangel an Vertrauen in die Wirksamkeit seiner Kunst und Kraft jezuweilen zu jenem leidigen prosaischen Mittel der abstrakten

Charakterſchilderung griffe, die ſich zu der dichteriſchen Darſtellung verhält wie ein Generalſtabsblatt mit den darauf markirten Poſitionen der beiderſeitigen Armeen zu einem Schlachtenbilde von Adam oder Bleibtreu. Ich habe es längſt aufgegeben, über dieſen Kardinalpunkt mit dem Gros unſerer und der ausländiſchen Romanſchreiber zu rechten — man muß eben ſchließlich einen Unterſchied zwiſchen Romanſchreibern und Romandichtern machen —, aber bei einem Romandichter wie Karl Frenzel will ich nicht Sätze leſen, wie: „Magda war eine feſthaltende Natur, ein Kind der Gewohnheit“ . . . „Zu einem vollkommenen Müßiggange, zu einem dauernden Nichtsthun und Verträumen der Zeit und des Daſeins war ſie freilich nicht geſchaffen“ . . . „Des Armen Weſen ſind Anſchläge: um ſich durch das Leben zu bringen, hatte Edmund zwei Waffen, ſeinen Kopf und ſeine Geburt, gehabt“ . . . „Wie ſehr er die Freiheit liebte, er ſchreckte noch mehr vor der Entbehrung zurück. Eher vermochte er ſich in die Dienſtbarkeit zu ſchmiegen, als die Armuth zu ertragen“ . . . „Edmund war nie der Mann der unbedingten Wahrheit geweſen“ . . . „Nicht allein die Gewißheit ſeines Reichthums, auch das Gefühl ſeiner Kraft gaben ihm (Egon) dieſe Sicherheit des Auftretens, den raſchen Gang, die leichte Haltung“ . . . „Dankbar und leicht hingeriſſen, wie er von Natur war“ — ich ſage: bei einem echten und rechten Romandichter will ich ſolche und ähnliche Sätze nicht leſen, weil er mit dergleichen Auseinanderſetzungen ſich ſelbſt und dem Leſer unrecht thut: ſich ſelbſt, der ſich ſo ein poetiſches Armuthszeugniß ausſtellt, deſſen Ungehörigkeit er ſchon auf der nächſten Seite darlegt, wo er mit barem dichteriſchen Golde bezahlt; dem Leſer, der verlangen kann, daß, wenn er zum Genuß eines dichteriſchen Werkes eingeladen wird, man ihm auch die Phantaſie zutraue, welche zu dieſem Genuß er-

forderlich ist. Ich weiß sehr wohl: der Schein epischer Objektivität und Ruhe wird durch solch ein verstandesmäßig-prosaisches Beiwerk bei ästhetisch ungebildeten Lesern leicht erweckt; aber dem Wesen der epischen Dichtkunst ist es schnurstracks zuwider und muß deshalb durchaus wegbleiben auf die Gefahr hin, daß die von den müßigen Zuthaten befreite Erzählung eine Lebhaftigkeit und Lebendigkeit gewinnt, die man mit Unrecht dem Drama ausschließlich vindicirt.*) Wenn man eine erzählende Dichtung deshalb unepisch finden will, weil sie, ohne sich je durch demonstrirende und reflektirende Einschiebsel zu unterbrechen, ihre Menschen in Aktion zeigt, und die Aktion, weil die Charaktere danach sind und die Situation es erfordert, eine rastlose ist, in der Zug um Zug, Schlag auf Schlag erfolgt, so wird man sich entschließen müssen, ganze Gesänge in der Ilias, ja die Ilias in Bausch und Bogen unepisch und etwa dramatisch zu nennen. Nur daß seltsamerweise jene weder dramatischen noch epischen erratischen Prosablöcke immer da am häufigsten gefunden werden, wo die Erzählung noch nicht oder gerade nicht im rechten Fluß ist, und sofort verschwinden, sobald dieselbe im vollen Strome dahinrauscht. Es ist gewiß bezeichnend, daß ich die gerügten Stellen sämmtlich dem ersten Bande der „Geschwister" entnehmen mußte, weil mir die drei übrigen kein passendes Material zur Substanzirung meiner Klage boten, die sich also weniger gegen eine spezielle Schwäche des Dichters als gegen eine landläufige ästhetische Unart richtet, von welcher ich ihn ein- für allemal frei zu sehen wünschte.

*) Ebenfalls mit Unrecht spricht Schiller dem Roman eine andere Eigenschaft ab: das Ahnungsvolle, Unbegreifliche, subjektiv Wunderbare, und vindicirt dieselbe dem Drama so ausschließlich, daß er infolge dessen im Wilhelm Meister „zu viel von der Tragödie" finden muß. (S. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe I, S. 383.)

Nicht als eine Schwäche oder Unart, eher vielleicht als eine Unvorsichtigkeit möchte ich es bezeichnen, wenn er, was er häufig thut, die Ueberraschungen, welche er für den Leser in petto hat, allzu früh preisgiebt. Es kommt das wiederum auf eine Unterschätzung der Phantasiethätigkeit und Kombinationsfähigkeit des Lesers hinaus. Wenn z. B. von Magdas gelegentlichem Hang zur Einsamkeit berichtet und erzählt wird, daß sie einst von der Haushälterin über der Lektüre von Briefen überrascht sei, die sie beim Eintreten der letzteren erschrocken und mit einem zornigen Blick auf die Ungeschickte in den Kasten wirft, so ist das gut; wenn wir aber sofort weiter erfahren, daß sie immer mit besonderer Spannung zugehört, so oft von den Handelsbeziehungen Deutschlands zu überseeischen Ländern die Rede war, und — als Vermuthung der Beobachter — die Frage sich anschließt: „Konnte da nicht irgend ein unglückliches, unseliges Liebesverhältniß über Erdtheile und Oceane hinweg spielen?“ so ist das des Guten zu viel. Abgesehen von der hohen Unwahrscheinlichkeit, daß eine Dame von der vollendeten Haltung Magdas ihr schmerzliches Geheimniß so deutlich affichiren würde — lasse doch der Dichter den Leser vorläufig einmal über die Bedeutung der Briefscene grübeln; weshalb ihm die Freude vorwegnehmen, die für ihn in dem aufmerksamen Verfolgen einer leise angedeuteten Spur liegt? — Ein anderer Fall: Egon trifft auf einem nächtlichen Gange durch die Felder den Kunstreiter Poninski im geheimnißvollen Tête-à-Tête mit einer Frau, von der er, bevor sie, erschrocken über sein Nahen, entflieht, die Worte vernimmt: „Also Sie werden der Fürstin gehorchen.“ Poninski verräth in dem folgenden kurzen Zwiegespräche durch nichts, um was es sich handelt; Egon sucht beim Fortgehen nach der Lösung der Frage: „Welche Verbindung kann zwischen einer Fürstin Rybnik und dem Führer einer kleinen Kunstreitertruppe be-

ſtehen? Was kann ſie durch die Botſchaft einer Dienerin in der Nacht von ihm verlangen?" — alſo genau das, was der Leſer ſich ebenfalls fragt. Sehr ſchön. Nun aber hält uns der Dichter bei dem zurückbleibenden Poninski feſt. „Es flimmert und nebelt ihm vor den Augen. Was hatte der andere gehört? hatte er ſelber zu viel geſagt? war das Geheimniß der Fürſtin verrathen worden?" ... Das iſt wiederum zu viel; dadurch wird dem Fall eine Wichtigkeit beigelegt, die er in den Augen des Leſers vorläufig noch nicht haben darf. „Verwünſcht, brummte er und ſchlug mit der Peitſche durch die Luft. Wären ſo leicht verdient geweſen, dieſe fünfhundert Thaler!" Das iſt das einzig Richtige für den derben Poninski, der ein ſchlechter Kunſtreiter wäre, wenn es ihm bei ſolcher Gelegenheit gleich vor den Augen flimmern und nebeln wollte, der ja überdies das wirkliche „Geheimniß" der Fürſtin gar nicht kennt. Und das einzig Richtige auch für den Leſer, der nicht mehr zu wiſſen und zu ahnen braucht als Egon.

Noch eine ganze Anzahl ähnlicher Stellen habe ich notirt, und dabei iſt mir aufgefallen, daß das Abweichen von der guten alten Regel: ſein dichteriſches Spiel mit verdeckten Karten zu ſpielen und ſeine Trümpfe nicht vor der Zeit zu zeigen, faſt jedesmal mit einer pſychologiſchen Unrichtigkeit zuſammenfiel.

Ich muß meine Kritik beſchließen, obwohl ich noch keineswegs zu Ende bin, weder mit meinem Tadel noch mit meinem Lob. Beſonders nicht mit dem letzteren. Aber lobt nicht der Umſtand, daß es uns zu einer eingehenden Kritik anreizt, ein Buch beſſer als alles andere? Mit den ſchlechten iſt man ſo bald fertig!

Nach der ersten Liebe.*)

Mit seinem Roman „Nach der ersten Liebe“ hat Karl Frenzel auf dem poetischen Pfade, welchen er mit „Silvia“ nicht zum erstenmal, aber doch zum erstenmal mit voller Entschlossenheit betreten, abermals einen tüchtigen Schritt vorwärts gethan. Ich meine den Pfad des modernen Romans, der seine Aufgabe darin sucht und findet, dem jetzt lebenden Geschlecht, genauer: der Gesellschaft von heute, noch genauer: der Gesellschaft, in welcher der Dichter lebt und sich bewegt und zu Hause ist, den Spiegel vorzuhalten. Einen verklärenden Spiegel natürlich, wenngleich die Verklärung in nichts weniger als in Schönfärberei besteht, sondern darin, daß, was sich in ihm spiegelt, klarer, reiner, durchsichtiger, übersichtlicher, faßlicher erscheint, als es in der Wirklichkeit der Fall. Niemand trifft der Vorwurf der Schönfärberei weniger als Karl Frenzel; im Gegentheil: man könnte ihm eher den machen, daß er seine Gestalten in einem zwar sehr klaren und reinen, aber etwas nüchternen Lichte zeigt. Ich mache ihm diesen Vorwurf nicht. Ich meine, man kann ein sehr vorzüglicher Landschafter sein, ohne gerade Hildebrandtsche Gluthen über seine Gemälde zu gießen; und wenn Markart seine nackten Menschenleiber in ein Kolorit taucht, das nicht von dieser Welt zu sein scheint, so wünschte ich für mein Theil jenen Leibern reinere Linien und menschlichere Proportionen. Auch wird der verständige Künstler seine Farbengebung dem jedesmaligen Gegenstande anzupassen wissen; und wenn uns der Dichter Menschen schildert, die ihre „erste Liebe“ entweder schon lange hinter

*) Roman. Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlagsanstalt 1884.

ſich haben, wie in unſerem Roman die „Gräfin“ und „Hubert Lunau“, oder ſolche, die aus ſehr begreiflichen Gründen machtvoll gegen eine erſte Liebe, die ſie zu verderben droht, kämpfen und dieſelbe überwinden, wie „Suſanne“ — ſo kann ihnen die Welt nicht von Eichendorffſchem Mondſchein überſtrahlt ſein und voll von Geibelſchen Roſen ſtehen. Ach, keine noch ſo günſtige Beleuchtung kann die einen über die Falten wegtäuſchen, welche die Jahre in das einſt glatte Geſicht gezogen, und über den Schnee, mit dem ſie das einſt braune Haar überſtreut haben! Und wenn die anderen, während ſie ſich an dem Duft der Roſe berauſchen wollen, ſchmerzlich an den Dornen ſich ritzen und uns den Schmerz nicht verhehlen, den ſie dabei empfinden, ſo lag auch das in der Konſequenz der Aufgabe, wie ſie ſich der Dichter einmal geſtellt hatte. Freilich giebt es ſonnigere Aufgaben, als die Welt zu ſchildern, wie ſie dem „halb getrockneten Auge“ erſcheint, oder dem, das längſt zu weinen verlernt hat; aber um ſo höher müſſen wir den Dichter ſchätzen, der, ohne dem Ernſt ſeiner Aufgabe das Mindeſte zu vergeben, uns ſchließlich doch mit der Beruhigung entläßt, daß der Werth unſerer ſogenannten höchſten Empfindungen allerdings nicht ganz ſo groß ſein dürfte, wie die feurige Jugend glaubt und uns andere, Aeltere, Klügere glauben machen möchte; die Welt aber darum mit nichten für den Untergang reif iſt, im Gegentheil das Leben, trotz alledem und alledem, vollauf werth, gelobt zu werden. Und das müſſen wir von einem Leben urtheilen, in welchem eine ſchöne Gerechtigkeit waltet, wie in dem Stück desſelben, das der Dichter hier vor uns aufrollt. Es iſt gerecht, wenn der Gräfin ein Glück, welches ſie in ihrer wilden Jugend verſcherzt hat, nicht zu theil wird in einem Alter, das nur ein Schönheitsmittel hat: den Ausdruck ſtiller, rückhaltloſer Entſagung; es iſt gerecht, daß ſie den Mann, den ſie einſt um des ſchlechteren

willen verschmähte, an ihre Tochter abtreten muß, an der sie bis dahin so unmütterlich grausam gehandelt; es ist gerecht, daß der Glücksjäger „Detlev" mit leeren Händen und der super kluge „Kandidat" mit langer Nase abzieht. Und wenn schließlich Mutter und Tochter sich versöhnt in die Arme sinken, so haben wir nichts dagegen, in Erwägung, daß wir schwachen Menschen übel daran wären unter einer moralischen Ordnung, die nur die Gerechtigkeit kennte und von der Gnade nichts wüßte.

Womit ich nicht gesagt haben will, daß „Nach der ersten Liebe" ein Buch ist, von dessen Lektüre sehr junge und also auch wohl sehr schwärmerische Damen und Herren ein besonders großes Vergnügen gehabt haben werden. Warum lasen sie es aber? Es stand ja schon im Titel, daß es für sie nicht geschrieben war!

Schönheit.*)

Der Grad der Theilnahme, welche der Leser an einem Werke der erzählenden Dichtkunst nehmen kann, wenn der Stoff desselben aus der Geschichte geschöpft ist, wird immer wesentlich davon abhängen, ob und wie weit es dem Dichter gelungen, in dem Leben der Vergangenheit, die er schildert, das Leben der Gegenwart abzuspiegeln. Denn sollte auch Goethe mit unbedingtem Recht „den Menschen" als einzig ewige Aufgabe und Inhalt der Dichtkunst reklamiren, so kann der schärferen Betrachtung nicht entgehen, daß sich in dem

*) Novelle. Berlin. Verlag von Gebrüder Paetel, 1887.

abſtrakten „Menſchen“ hinüber und herüber ein ſehr konkretes „Ich“ verbirgt. Hinüber: in dem Dichter, der bei allem Streben nach ſkrupuloſeſter Objektivität die Welt immer nur zu ſchildern vermag, wie er ſie ſieht; herüber: in dem Leſer, der, ſobald er keine zwingenden Beziehungen zwiſchen den dargeſtellten Menſchen und ſich ſelbſt herauszufinden weiß, ungeduldig zu werden pflegt und mit der Frage herausplatzt: Was geht mich die Geſchichte an? An der Möglichkeit, dieſe für den Erzähler fürchterlichſte aller Fragen befriedigend zu beantworten, iſt ſchon ſo mancher „hiſtoriſche“ Roman, ſo manche „hiſtoriſche“ Novelle geſcheitert. Mit Fug. Iſt doch die Dichtkunſt keine wiſſenſchaftliche Angelegenheit! Giebt es für die Wiſſenſchaft nichts Kleines, nichts Häßliches, nichts Gleichgültiges, ſo erſtreckt ſich das Gebiet der Dichtkunſt nicht annähernd ſo weit. Der Stoff, in dem ſie arbeitet, iſt das menſchliche Gemüth; ihr Organ die Phantaſie; ihre Methode Darſtellung. Das Minimale iſt für ſie nicht vorhanden, denn es läßt ſich nicht mehr darſtellen; das Häßliche (wenn ſie es nicht zum Furchtbaren zu ſteigern oder durch Humor zu verklären vermag) weiſt ſie zurück, weil es das Gemüth beleidigt; dem Gleichgültigen, Intereſſeloſen geht ſie aus dem Wege, weil es die Schwungkraft der Phantaſie lähmt. Deshalb iſt das Homo sum etc. eine Brücke, über die — nach dem Moraliſten, der ſie zuerſt geſchlagen — auch der Mann der Wiſſenſchaft ſicher ſchreiten mag, welcher ſich aber der Dichter des hiſtoriſchen Romans, der hiſtoriſchen Novelle nur mit äußerſter Vorſicht anvertrauen darf, ſoll ihm die Gefolgſchaft ſeiner Leſer nicht in Stich laſſen, bevor er noch die Hälfte ſeines Weges zurückgelegt.

Daß — mit den nöthigen Veränderungen — dieſe Sätze auch für den erzählenden Dichter gelten, der in das volle Leben der Gegenwart zu greifen ſich erkühnt, liegt auf der

Hand. Ich habe es hier nur mit einer Arbeit des hiſtoriſchen Genre zu thun.

Zwar die Zeit, in der die Geſchichte ſpielt — die Zeit Savonarolas — ſcheint der unſeren auch fern genug zu liegen, um die hinüberführende Brücke gefährlich lang und ſchwank zu machen. In der That ſcheint es aber nur ſo. Handelt es ſich doch um die denkwürdige Epoche, in welcher die Künſte und Wiſſenſchaften, für welche das klaſſiſche Alterthum die ſolide Baſis gelegt, und die noch heute der Stolz und der Schmuck unſeres Lebens ſind (oder ſein ſollten), ihre Wiedergeburt feierten; jene halkyoniſchen Tage der Renaiſſance, von denen Lenau den Gegner und Nebenbuhler Savonarolas, den Prieſter Mariano da Ganazzano, von der Kanzel der Kirche Santo Spirito deklamiren läßt:

Lorenzo ruft — dem Staub entwinden
Die Griechengräber ihren Hort,
Und alte Steine wiederfinden
Im Tageslicht ihr ſüßes Wort;

Lebendig werden alte Rollen,
Der Weisheit Stimme neu erwacht,
Die lang im Völkerſturm verſchollen,
Vergeſſen war in dumpfer Nacht.

Nur daß die Nacht, die vergeſſenmachende, kaum daß die Sonne der Renaiſſance unter Lorenzo dem Prächtigen den Zenith erſtiegen, alsbald, dumpfer und dunkler als je zuvor, heraufzuziehen drohte. Die Religion der „Schönheit" hatte in ihrer Werdewonne und Daſeinsluſt an ſie nicht gedacht, denen des Lichtes Himmelsfackel nicht ſtrahlt, in deren Hirnen und Herzen ſie nur zünden kann: an die Armen und Elenden, ſo da meinten, es ſei billig, daß, wenn der Geiſt die Feſſeln ſprenge, auch der Leib nicht fürder in die Frohne gezwängt

werden dürfe; daß in dem ſo pomphaft inaugurirten Millenium der „Schönheit“ für ſie kein Platz ſei, ſintemalen Ambroſia und Nektar leider nicht die Eigenſchaft beſäßen, den Hungrigen zu ſpeiſen und den Dürſtenden zu tränken. Alſo daß, wohlerwogen, Wiſſenſchaft, Poeſie und Kunſt nur böſe Zauber ſeien, Irrlichter, vom Satan in die Welt gehext, die arme Menſchheit vollends in den Sumpf des Verderbens zu locken. Wasmaßen nur eines noth thue: zu hungern und zu dürſten nach der Gerechtigkeit. Und ſo nur ein Heil ſei, das ſei Chriſtus! „Hoſianna, Chriſtus! Hoſianna dem Könige von Florenz!“

So ſchallte es am Karnevalstage des Jahres 1497 durch die Straßen der Arnoſtadt, dem Tage, an welchem auf dem Marktplatze jenes hiſtoriſch gewordene „Autodafé der Eitelkeiten“ gefeiert wurde: die Verbrennung von zahlloſen Koſtbarkeiten: Schmuckſachen, Kunſtgegenſtänden aller Art; Gemälden, Bronzen; auch Muſikinſtrumenten und Büchern (unter welchen beſonders reichlich Exemplare von Giovanni Boccaccios „Il Decamerone“) — alles unter dem wüſten Geſchrei des Pöbels und feierlichem Pſalmengeſang der Dominikanerbrüder Savonarolas, des ſichtbaren Boten der unſichtbaren Kirche Chriſti und zeitweiligen Lenkers der Geſchicke von Lorenzo des Prächtigen noch immer in ſündhafter Schönheit prangender Stadt.

Mit dieſem Karnevalstage aber, mit dieſer Kriegserklärung der geiſtig und materiell Armen gegen ihre Antipoden in Staat und Geſellſchaft, mit dieſer Revolte der häßlichen Nothdurft gegen der „Schönheit“ olympiſches Reich hebt die Novelle an. Das Schlachtgeſchrei „Hoſianna Chriſtus!“ ſchallt dem Helden derſelben entgegen, als er nach längerer Abweſenheit zum erſtenmal wieder die Gaſſen ſeiner Vaterſtadt betritt. Alsbald wird er in den Wirbel, der ihn umtoſt, geriſſen, ſo

daß ihm iſt, „als ſei er durch einen böſen Zufall unter Irrſinnige gerathen“.

Und eine Zeit, wie dieſe, in der ſo ungeheuerlich Abſurdes ausgedacht und ausgeführt werden konnte, hätte auch nur die mindeſte Aehnlichkeit mit der unſeren? Und der Dichter, der ſich den Stoff ſeiner Geſchichte aus dieſer Zeit nahm, dürfte auch nur die geringſte Hoffnung hegen, in dem Spiegel der Vergangenheit den Körper und das Weſen der Gegenwart ſchaubar wiederzugeben?

Freilich: vierhundert Jahre faſt ſind ſeit dem Tage verfloſſen. Aber wer jetzt das Licht der Sonne athmet, ſo er Augen hat, zu ſehen, Ohren, zu hören und Sinn und Gemüth, die Zeichen der Zeit zu deuten, möchte dafür einſtehen, er ſelbſt werde desgleichen oder etwas dem Aehnliches nie erleben; oder — falls auch er das Glück habe, vorher zu ſterben — es zu erleben werde ſeinen Kindern nicht beſchieden ſein? Desgleichen oder etwas dem Aehnliches? Dann ganz gewiß — denn völlig wiederholt ſich nichts in der Geſchichte — das letztere. Nur daß es ſehr wahrſcheinlich noch viel furchtbarer und des poetiſchen Glanzes, in den ſelbſt der Aberwitz jener Zeit ſich hüllte, durchaus bar ſein wird: die Proklamation der Anarchie; das Hereinbrechen des Chaos in Staat und Geſellſchaft; die Zertrümmerung und Vernichtung der „Schönheit“ in jeder Form.

Es liegt mir fern, dieſen Gedanken hier weiter ausſpinnen und den Analogien nachſpüren zu wollen, die ſich zwiſchen unſerer Zeit und der um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts dem Vergleicher auf Schritt und Tritt darbieten. Nur mit ſcharfem Accent wollte ich die verhüllte Aktualität hervorheben, welche dieſe hiſtoriſche Novelle vor ſo vielen ihres Genres auszeichnet, in einem Maße, daß der ſinnige Leſer alle Augenblicke ſich verſucht fühlt, auszurufen: de te fabula narratur.

Und die Fabel selbst?

Ich werde mich vor dem thörichten Versuch hüten, das, wozu der Dichter beinahe dreihundert Seiten brauchte, von denen auch nicht eine bloßes „Füllsel“ ist, in ein paar Dutzend Zeilen zusammenzudrängen und der schönen Leserin — von Lesern darf man ja wohl in unseren Tagen nicht mehr reden? — das billige Vergnügen zu bereiten, über ein Buch mitzusprechen, das sie — nicht gelesen hat.

Statt dessen sei es mir gewährt, in aller Kürze auf einige Schwierigkeiten hinzudeuten, mit welchen der Künstler der historischen Erzählung immer zu ringen haben wird, und die mir von dem Dichter unserer Novelle auf das glänzendste überwunden zu sein scheinen.

Von dem glücklichen Griff in die Unendlichkeit der historischen Stoffwelt habe ich bereits gesprochen. Als ein Zweites — und bei dem man von Glück nicht mehr reden kann, weil es ganz und gar künstlerisches Verdienst ist — möchte ich die Meisterschaft rühmen, mit der unser Dichter das historische Rohmaterial, wenn ich mich so ausdrücken darf, ohne daß demselben eine unerlaubte Gewalt angethan würde, für den Zweck des Kunstwerks auszunutzen verstanden hat. Denn nicht Gewalt übt der Dichter an der Geschichte, sondern macht nur von einer Freiheit Gebrauch, die ihm zusteht, wenn er — wie es Frenzel gethan — im Interesse *seiner* Geschichte, deren künstlerische Proportion sonst nicht zu erreichen wäre, längere historische Zeiträume in eine kürzere Frist zusammenzieht. Zumal wenn diese Kontraktion für den Laien schlechterdings nicht vorhanden ist, und selbst von den Männern der Wissenschaft nicht alle im stande sein dürften, ohne Nachschlagen in ihren Büchern zu konstatiren, daß zwischen dem Autodafé der Eitelkeiten, mit dem die Novelle anhebt, und der Erstürmung des Klosters von San Marco, am Palmsonntag des Jahres 1498,

mehr als ein Jahr liegt. Ich meine, das heißt von der licentia poëtica den beſcheidenſten Gebrauch machen; wenigſtens kenne ich „hiſtoriſche“ Novelliſten, die nach dieſer Seite nicht ganz ſo rückſichtsvoll ſind.

Um ſo kürzer aber der Dichter ſich die Zeit bemeſſen hat, in welcher er ſeine Geſchichte abrollen läßt, deſto bewundernswerther ſcheint mir die Kunſt, mit der er es fertig brachte, die zerſtreuten hiſtoriſchen Ereigniſſe in ſeinen um ſo viel knapperen Rahmen zu fügen, ohne daß an irgend einem Punkte eine unziemliche Häufung entſteht, vielmehr die Fülle der Begebenheiten nur erfreulich wirkt und ſtets den Anſchein gewährt, als müßte in Wirklichkeit alles ſo und nicht anders zugegangen ſein. Nicht einmal in die Reihenfolge der wirklichen Geſchehniſſe hat er umſtellend eingegriffen. Wie in ſeiner Novelle, ſo folgte in der Wirklichkeit der Geſchichte jenem Autodafé der von den Gegnern erregte Tumult, in welchem Savonarola in ſeiner Kirche ermordet werden ſollte; dieſem der Anfall Pietros von Medici auf die Stadt und die Hinrichtung der vornehmſten ſeiner Anhänger; dann die Exkommunikation Savonarolas und die famoſe Feuerprobe, zu der Franziskaner und Dominikaner ſich bereit erklärt hatten und die dann doch zum großen Verdruß des Pöbels unterblieb; endlich der entſcheidende Sturm auf San Marco und die Selbſtauslieferung des großen Demagogen in die unbarmherzigen Hände der Signoria.

Wie prächtig bei einer ſo klugen Ausnutzung ſo merkwürdiger Ereigniſſe das auf einen ſo viel geringeren Umfang reduzirte Gemälde der Zeit werden mußte, liegt auf der Hand. Aber — und dies iſt ein anderer Vorzug, den ich der Dichtung nachrühmen muß — jene bedeutenden Dinge drängen ſich niemals ungebührlich vor; wollen, ſo glanzvoll ſie geſchildert werden, niemals etwas für ſich, immer nur, wie es ſich gebührt, der Boden und der Hintergrund ſein, auf welchem und

vor welchem ſich die Geſchichte der Perſonen des Dramas abſpielt.

Ein dritter Vorzug: dieſe Perſonen ſind keineswegs im eigentlichen Sinne hiſtoriſche. Mit Ausnahme des einen Savonarola, der aber, wie tief er auch in die Geſchicke der uns vorgeführten Perſonen eingreift, in einem ſchönen Halbdunkel gelaſſen und, ſozuſagen, nur in den ſtolzen ſtrengen Umriſſen gezeichnet iſt, ſind alle übrigen Geſchöpfe des Dichters.

Was denn freilich nicht ausſchließt, daß ſie auf der anderen Seite völlig mit dem Inhalte ihrer Zeit erfüllt ſind, in ihrem Fühlen, Denken und Handeln von den Ideen ihrer Zeit bewegt und geleitet werden, ſo daß man ſie mit demſelben Rechte, wie Geſchöpfe ihres Dichters, ſo Kinder ihres Jahrhunderts nicht nur nennen kann, ſondern nennen muß.

Man wird gut thun, das ſcharf im Auge zu behalten, oder aber Gefahr laufen, das Thun und Gebaren dieſer Menſchen nicht zu verſtehen: weder die Askeſe, aus der Elena in den Irrgarten der Weltluſt ſich verlocken läßt, um voll Entſetzen dahin zurückzufliehen, woher ſie kam; noch die fieberhafte Jagd nach dem Glück, in welcher Giuliano dahinſtürmt, gegen die Blumen, die ſein Fuß zertritt, von einer Erbarmungsloſigkeit, welche dem weicheren Menſchen unſerer Tage grauenhaft deucht und dem Schwärmer für Lorenzo den Prächtigen als etwas völlig Selbſtverſtändliches erſcheinen mußte.

Weshalb nun der Dichter ſein Werk „Schönheit“ betitelt?

Ich meine: jeder gute Roman- und Novellentitel muß ein Räthſel in ſich ſchließen, deſſen Auflöſung das Buch ſelbſt iſt; und halte dafür, daß es nicht recht ſei, dem Leſer die Freude des Suchens und Findens vorwegzunehmen.

Wahrheit.*)

Wer in dem Bann der heute beliebten litterariſch-äſthetiſchen Kritik die Verpflichtung hätte, den Novellendichter Karl Frenzel ſei es den ſogenannten Realiſten, ſei es den ſogenannten Idealiſten zuzurechnen, würde, falls er ausnahmsweiſe von der kritiſchen Urtheilskraft nicht ganz verlaſſen wäre, einen ſchweren Stand haben. Von einer gewiſſen Seite geſehen, iſt oder ſcheint er völlig Realiſt. Und das in ausgezeichnetem Sinne. Welcher Realiſt überträfe ihn in der kühlen Ruhe, mit welcher er die menſchlichen Dinge betrachtet, um ſie — ganz nach Spinozas Doktrin — „nicht zu belachen, nicht zu beweinen, nicht zu verabſcheuen, ſondern zu begreifen?“ Welcher Realiſt ließe ſich weniger als er durch den Schein — ſei es der Tugend, ſei es des Laſters — blenden? hätte mehr als er den Muth, das Kind beim rechten Namen zu nennen? hätte — was ſchwer ins Gewicht fällt, und wovon die meiſten Herren Realiſten himmelweit entfernt ſind — ſeinen Vortrag ſo abgeklärt und fein geſtimmt, daß, durch dies klare Medium geſehen, alles, was er uns zeigen will, weder zu groß noch zu klein, weder zu grell noch zu matt, ſondern in ſeiner natürlichen Größe und Farbe erſcheint? — Soweit meine Kenntniß der realiſtiſchen modernen Novelliſtik reicht, übertrifft ihn in ſämmtlichen genannten Künſten keiner.

Nun aber die andere Seite der Medaille! Welcher Realiſt würde es wagen, mit ſo wenig Detail auszukommen wie er? Detail nicht bloß in der Wiedergabe der äußeren Natur, des häuslichen Drum und Dran, ſondern ebenſo in der Klarlegung der Gemüthszuſtände, der geiſtigen Kämpfe und Entſchließungen

*) Novelle. Berlin. Verlag von Gebrüder Paetel 1890.

seiner Menschen? Welcher Realist würde jeder stärksten Versuchung, durch sprachliche Besonderheiten: dialektische Anleihen und dergleichen das Charakteristische seiner Figuren scheinbar zu erhöhen, mit solcher heiligen Scheu aus dem Wege gehen? Welcher Realist endlich würde in seiner nüchternen Seele den Muth oder in seiner zahmen Phantasie die Kraft finden, von dem alten epischen Rechte des Fabulirens einen so energischen Gebrauch zu machen? in der Erfindung und Durchführung seiner Geschichte dem nicht Alltäglichen, Absonderlichen, ja, dem im gemeinen Sinne Unwahrscheinlichen einen so breiten Platz einräumen?

Was ist nun das Wahre an der Sache? Dies: daß die beliebte strenge Unterscheidung zwischen Realisten und Idealisten ein wissenschaftlicher Nonsens ist; daß der Dichter sehr wohl das eine und das andere sein kann zu gleicher Zeit. Ja, daß er es sein *muß*, wenn er den berechtigten Anforderungen unserer Art, zu sehen, sich anschließen und fügen will, ohne darum die großen epischen Traditionen für nichts zu achten und in die Barbarei einer geistlosen Mache zu versinken, deren nüchterne Bettelsuppen durch den eingestreuten Pfeffer grobsinnlicher Scenen und Schilderungen für den feineren Geschmack wahrlich nicht genießbarer werden.

Diese Betrachtungen aber anzustellen, fordert Frenzels neueste Novelle „Wahrheit" noch besonders heraus. Wenigstens wüßte ich in der langen Reihe seiner früheren Dichtungen keine, welche jene beiden Seiten seines Talents so klar aufzeigte; keine, in der die beiden, wenn man den Neueren glauben soll: unvereinbaren Methoden poetischen Sehens und künstlerischer Darstellung zu einem so harmonischen Ganzen zusammenflössen.

Scheint es doch — obgleich es in Wirklichkeit sicher nicht der Fall —, als habe der Dichter die Fabel, den Helden, die

Technik selbst dieses seines neuesten Werkes darauf hin gewählt und gemodelt, damit das Resultat, wie ich es oben formulirt, möglichst rein herauskomme.

Was das letztere Moment, die Technik, die künstlerische Mache anbetrifft, so ist „Wahrheit" eine Ich-Novelle. Frenzel selbst hat gelegentlich die Äußerung gethan: die Form der Ich-Erzählung sei der Gefahr, in einen trockenen Polizeiberichtton zu verfallen, stets ausgesetzt. Ich will das zugeben mit der Einschränkung, daß diese Gefahr nur für die Lehrlinge und Gesellen, nicht für den Meister vorhanden ist. Beweis: die Unmöglichkeit, in dieser keineswegs kurzen Erzählung auch nur eine Zeile zu finden, auf welche jenes schlimme Charakteristikon zuträfe. Dagegen ist sich der Dichter der großen Vortheile, welche die Ich-Form für den hat, der sie zu meistern versteht, wohl bewußt gewesen und er hat sie mit dem feinsten künstlerischen Takt für seinen diesmaligen Zweck ausgenutzt. Es galt nämlich, eine im Grunde sehr komplizirte Geschichte, die, wenn sie in der gewöhnlichen Form ab ovo berichtet werden sollte, einen mehrbändigen Roman erfordert haben würde, auf den kleinsten Umfang zu reduziren, gewissermaßen auf den einfachsten künstlerischen Ausdruck zu bringen. Für so löblichen Zweck ist die Ich-Erzählung ein wunderbar tüchtiges Vehikel. Der erzählende Ich-Held, indem er von seinem hohen Standpunkte auf das, was als Vergangenes hinter ihm liegt, zurückblickt, — auf das Vergangene, in welchem er zugleich objektiver Betrachter und leidenschaftlich Mithandelnder war — hat es in der Hand, bald diese, bald jene seine Eigenschaft hervorzukehren, ja, muß sie hervorkehren, wenn er die Stellung, die er selbst zu den Geschehnissen hatte, der Wahrheit gemäß fixiren will. Da ist es ihm dann ergangen, wie es uns überall im Leben ergeht: wir haben ein wenig selbst gethan; das Meiste ist von anderen gethan worden.

Ueber unſer Thun wiſſen wir ſo ziemlich Rechenſchaft zu geben. Mit dem der anderen ſteht es nicht ſo gut. Es war uns, während es vor ſich ging, vielfach unklar, verworren, weil es aus Motiven entſprang, die wir nicht verſtanden: Folgen von Handlungen, Seelenzuſtänden u. ſ. w., die uns zur Zeit unbekannt waren, die wir erſt nachträglich verſtehen lernten durch eigene Schlüſſe aus dem Gegenwärtigen auf das rückwärts Liegende; durch Mittheilungen anderer, die dem rückwärts Liegenden näher geſtanden hatten, durch Geſtändniſſe vielleicht, die uns die Handelnden ſelbſt über die Motive ihres Handelns post festum machten. Wird das alles nun in der Form eines Berichtes rekapitulirt und zuſammengefaßt, ſo iſt, ich möchte ſagen: mathematiſch klar, daß die Ich-Erzählung hinſichtlich der nothwendigen Ausdehnung ſich zu der gewöhnlichen Form verhält wie die Zeit, die der Ich-Erzähler brauchte, das alles zu erleben und an ſich herantreten zu laſſen, zu der Summe der Zeiten, welche alle jene anderen brauchten, um jeder für ſein Theil das Betreffende zu erleben und an ſich herantreten zu laſſen. Um es anders auszudrücken: der Ich-Erzähler und der Er-Erzähler ſollen zu demſelben Reſultat kommen; aber der Ich-Erzähler erreicht es als Facit durch Multiplikation, der Er-Erzähler als Summe aus ſo und ſo vielen Summanden.

Ich bitte den verſtändnißvollen Leſer, ſich Frenzels Novelle darauf anzuſehen. Die Geſchichte der Ehe des Superintendenten Wahrmund und ſeiner Gattin gewährt den Stoff zu einem ſpannendſten, an pſychologiſchem Intereſſe wunderſam reichen Roman, zu deſſen Abwickelung eine George Elliot mehrere Bände beanſprucht haben würde. Mit Recht; denn welche Tiefen müßten erſchloſſen werden, in welche Untiefen müßte das Auge ſpähen, um einen ſo komplizirten Charakter, wie der Wahrmunds iſt, klar zu legen, die Räthſel, die uns

der Mann aufgiebt, wenigſtens annähernd zu löſen? Wieviel Bogen könnte, — müßte man füllen, die unglückliche Gerda auf ihrem Lebenswege zu begleiten, der ſo ſonnig beginnt, um ſich dann in den Dornen des Daſeins hoffnungslos zu verlieren? Ein nicht ſo umfangreicher, immerhin komplizirter Roman iſt die Geſchichte der Hilde Gollnow und ihres treuloſen Galans. Dann wieder Thaten und Meinungen der guten alten Dame Ulrike — welch köſtliches Buch ließe ſich daraus machen? Und das alles hat unſer Autor auf den geringen Umfang einer einbändigen Erzählung zuſammengebracht, die er mit Recht „Novelle“ nennt, ohne uns auch nur das Geringſte, das wir wiſſen müſſen, um dieſe Menſchen und ihre Handlungsweiſe zu verſtehen, ſchuldig zu bleiben. Das iſt kein kleiner Triumph der Erzählungskunſt!

Aber mit wie gutem Bedacht iſt auch die Hauptperſon gewählt! der geborene Held eines Ich-Romans! „Bisher hatte ich von dem Weltelend und dem Weltſchmerz, von der Weltlüge und von der allgemeinen Schuldverſtrickung in Dramen und Geſchichten wohl geleſen, allein eine Selbſtempfindung und Selbſterfahrung nicht davon gehabt. Großes und kleines Leid war an mich herangetreten — ich war trotz dieſer Schmerzen gemächlich durch das Einerlei des Lebens geſchritten — neugierig hatte ich die Welt als eine Komödie betrachtet und nur geſeufzt, daß ich ſo wenig, nicht viel mehr von ihr als die vorderſten Couliſſen und die alltäglichen Auftritte geſehen.“ So ſchildert er ſich. Er hätte noch hinzufügen müſſen, was er als beſcheidener Jüngling nicht wohl konnte: daß er eine gute, treue, liebevolle Seele iſt, die allen Menſchen wohl will, ſich das Leid jedes Menſchen zu Herzen nimmt: eine nicht auf das Handeln, ſondern auf das Dulden geſtellte Natur, die doch aber auch in den Augenblicken der Entſcheidung einer herzhaften Feſtigkeit nicht entbehrt. Wie ausgeſucht ein ſo

umschriebener Charakter ist, in die Mitleidenschaft und Mitwissenschaft von anderen heißblütigeren oder nach Rath und Trost verlangenden Personen gezogen zu werden, liegt auf der Hand. Und so kommt es denn auch. Ahnungslos, nur zu dem Zweck, die Hinterlassenschaft einer alten, reichen Tante anzutreten — ein Geschäft, das er in wenig Tagen abmachen zu können glaubt —, betritt er die kleine hinterpommersche Landstadt, die in dem Schatten ihrer Marienkirche den Schlaf des solidesten Philisterthums zu schlafen scheint, und sieht sich alsbald in die fürchterliche Tragödie einer Familie verstrickt, mit der er in der oberflächlichsten Relation stand; in die grausigen Geschicke von Menschen verwickelt, die ihm bis dahin kaum ein flüchtiges Interesse abgewonnen, ja, die er nicht einmal gekannt hatte. Und das alles kommt so natürlich, so einfach, trotz der Seltsamkeit der Geschehnisse, daß es dem Leser ergeht wie dem Helden selbst, der sich gefesselt sieht, er weiß nicht wie, und, aus der gleichmäßigen, allem Abenteuerlichen abholden Denkungsart, mit der er bis dahin durch das Leben geschritten, immer kräftiger aufgerüttelt, von sich sagen muß: „So wunderlich war mir das Gemüth gestimmt, daß nur das Ungewöhnliche seinen Saiten einen Klang entlocken konnte."

Es ist nicht meine Gepflogenheit, dem Leser Romane, die ich ihm warm empfehlen will, dadurch zu verleiden, daß ich ihm die Geschichte erzähle. Ich fürchte sogar, ich habe diesmal von dem Inhalte mehr verrathen als recht und billig. Und müßte doch noch mehr verrathen, wollte ich motiviren, weshalb ich mit dem Schluß nicht ganz einverstanden bin. Nur so viel darf ich sagen: ich stimme dem Dichter darin völlig bei, daß der, welchem es um die Ruhe seines Herzens und seiner Seele zu thun ist, doch um Gottes willen sich an der gewiß nicht immer anmuthigen, aber doch meistens leid-

lichen Oberfläche des Lebens genügen laſſen möge. Daß er, thut er es nicht und wühlt in die Tiefe nach den verborgenen Wurzeln der menſchlichen Handlungen, ſich darauf gefaßt machen muß, Fürchterliches, Herzzerreißendes zu ſchauen und zu erfahren. Daß nichtsdeſtoweniger für den tiefergründigen Menſchen „der magiſche Schimmer der Wahrheit ſtärker iſt als die Luſt am Leben und die Furcht vor dem Tode“. Und dieſe Geſinnung nothwendig der haben muß, der in einer Herzensſache von einer Ungewißheit gefoltert wird, welche ihm die Luſt am Leben bereits der Art vergällt hat, daß bei ihm von einer Furcht vor dem Tode längſt nicht mehr die Rede ſein kann. In dem allen, ſage ich, ſtimme ich dem Dichter völlig bei und bewundere die Kunſt, mit der er dieſe theoretiſchen Einſichten in die ergreifendſte dichteriſche Wirklichkeit überſetzt hat. Nur in der letzten Konſequenz, die er aus ſeiner philoſophiſchen Theorie und poetiſchen Praxis zieht, weiche ich von ihm ab. Gewiß wird die Wahrheit dem, der durch Schuld zu ihr geht, nicht erfreulich ſein; und, wenn es auch hart ſein mag, ſo iſt es billig, daß er ſeine Schuld büße. Aber es ſcheint mir grauſam und unbillig, auch den büßen zu laſſen, der ſolche Schuld nicht auf ſich lud. Und das thut diesmal der Dichter.

Oder gehört das Dogma der ſogenannten poetiſchen Gerechtigkeit: daß wenigſtens in der Dichtung die Strafe nur den Sünder treffen ſoll, auch zu jenen idealiſtiſchen Schrullen, von denen das realiſtiſche Prinzip von heute nichts wiſſen will? Und hätte ſich der Dichter in dieſem Punkte wenigſtens anſtandslos zu dem realiſtiſchen Prinzip bekannt?

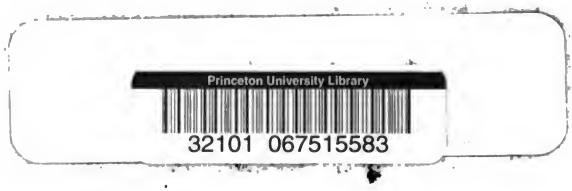
Vielleicht wird er mir antworten: Ich bin kein Prinzipienreiter und Konſequenzenmacher. Gewiß können ſich Unſchuldige von den Folgen der Schuld anderer löſen, wenn —

ſie die Menſchen darnach ſind. Das ſind die meinigen eben nicht.

Ich muß ihm darin recht geben: ſo, wie er die Sache geſtellt und gewandt hat, iſt der Schluß unvermeidlich.

Wird er mir den Wunſch verſtatten, er möchte ſie dann ein wenig anders geſtellt haben? Im Intereſſe — nicht der zärtlichen Herzen, die Goethe und jedem echten Poeten ein Greuel ſind, — ſondern derer, welche ſich gern in der Ueberzeugung beſtärken möchten, daß die Welt trotz alledem und alledem in Wahrheit den Guten und den Muthigen gehört, und die Dichter, wenn ſie dieſer Weltwahrheit die Ehre geben wollen, auch den Guten und Muthigen den Sieg laſſen müſſen.

E. Bäh'sche Buchdr. (Lippert & Co.), Naumburg a/S.


Princeton University Library
32101 067515583